1599

UM ANO NA VIDA DE

William Shakespeare

JAMES SHAPIRO

CRÍTICA

1599

UM ANO NA VIDA DE
William Shakespeare

JAMES SHAPIRO

Tradução de Cordelia Magalhães
e Marcelo Musa Cavallari

2ª edição

CRÍTICA

Copyright © James Shapiro, 2005
Publicado em acordo com Anne Edelstein Literary Agency LLC, New York c/o Ayesha Pande Literary Agency e Villas Boas & Moss Agência Literária, Rio de Janeiro.
Copyright © Editora Planeta do Brasil, 2010, 2024
Copyright da tradução © Cordelia Magalhães e Marcelo Musa Cavallari, 2010
Todos os direitos reservados.
Título original: *1599: A Year in the Life of William Shakespeare*

Preparação: Norma Marinheiro
Revisão de texto: Tulio Kawata e Marta Almeida de Sá
Diagramação: Triall
Capa: Elmo Rosa
Adaptação Para Ebook: Hondana

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Angélica Ilacqua CRB-8/7057

Shapiro, James
1599 [livro eletrônico] : um ano na vida de William Shakespeare / James Shapiro ; tradução de Cordelia Magalhães, Marcelo Musa Cavallari. – 2 ed. - São Paulo : Crítica, 2024.
ePUB

Bibliografia
ISBN 978-85-422-2671-3 (e-book)
Título original: 1599: A Year in the Life of William Shakespeare

1. Shakespeare, William, 1564-1616 2. Dramaturgos ingleses - Biografia 3. Teatro - Inglaterra - História - Séc. XVI I. Título II. Magalhães, Cordelia III. Cavallari, Marcelo Musa

24-1242 CDD 928.29

Ao escolher este livro, você está apoiando o manejo responsável das florestas do mundo

2024
Todos os direitos desta edição reservados à
EDITORA PLANETA DO BRASIL LTDA.
Rua Bela Cintra, 986, 4º andar – Consolação
São Paulo – SP – CEP 01415-002
www.planetadelivros.com.br
faleconosco@editoraplaneta.com.br

Carta do autor

Livros são escritos em isolamento, e mais tarde divididos com o mundo. *1599* me custou 15 anos de pesquisa e escrita antes de eu poder finalmente entregá-lo aos leitores. Desde então, venho falando sobre a obra em vários países, mas em nenhum lugar recebi uma recepção mais calorosa do que na Festa Literária Internacional de Paraty, em julho de 2012, não muito depois de o livro ter sido publicado no Brasil. De todos os meus livros, este é o que mais tem tido leitores ávidos. Pouco depois de ter sido publicado, *1599* foi premiado como o melhor livro de não ficção no Reino Unido, e no ano passado foi escolhido como o "vencedor dos vencedores" entre os livros de não ficção que foram agraciados com o Baillie Gifford Prize no último quarto de século. É extremamente gratificante que *1599* ainda seja relevante e continue encontrando leitores ao redor do mundo fascinados pela genialidade de Shakespeare e pelas maneiras que esse grande escritor pode iluminar seu tempo político e social obscuro – e o nosso também.

James Shapiro
Nova York, 2023

Sumário

Lista de ilustrações

Prefácio

Mapa

Prólogo

– INVERNO –

1. Uma batalha de vontades

2. Um grande golpe na Irlanda

3. Funeral em Westminster

4. Um sermão em Richmond

5. Bando de irmãos

– PRIMAVERA –

6. Nasce o Globe

7. Queima de livros

8. Hoje é feriado?

– VERÃO –

9. A Invisível Armada

10. O peregrino apaixonado

11. Simples verdade suprimida

12. A floresta de Arden

– OUTONO –

13. Coisas morrendo, coisas renascidas

14. Ensaios e solilóquios

15. Pensando e revisando, revisando...

Epílogo

Ensaio bibliográfico

Agradecimentos

Notas

Lista de ilustrações

Ilustrações presentes no texto

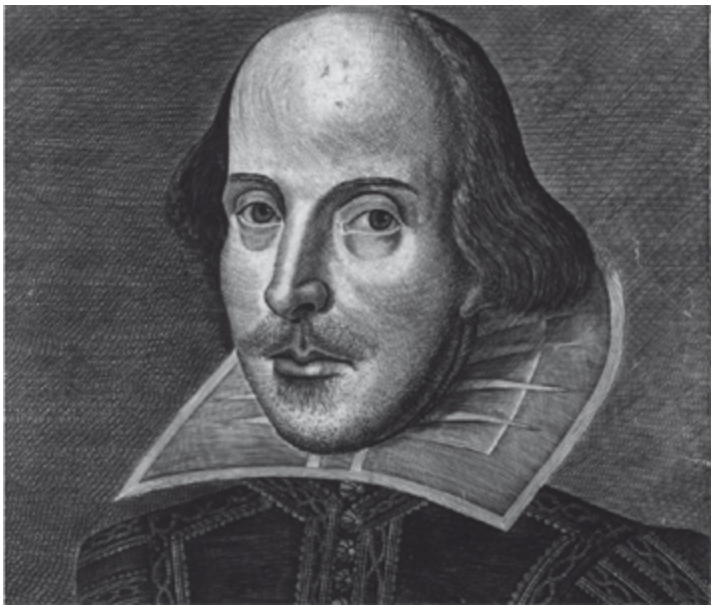
Retrato de Shakespeare, gravura de Martin Droeshout
Southwark e o teatro Globe, Wenceslau Hollar, 1647
"Dezembro", T. F., *A Book of Diverse Devices*, *c.* 1600
Will Kemp, *Kemps's Nine Days Wonder,* 1600
Exército inglês na Irlanda, John Derricke, *The Image of Ireland*
Whitehall e Westminster, John Nordon, *Speculum Britanniae*, 1593
Palácio Richmond, John Speed, *Theatrum Imperii Magnae Britanniae*, 1616
O conde de Essex, gravura de Thomas Cockson, *c.* 1599
"Março", T. F., *A Book of Diverse Devices*, *c.* 1600
Interior do Swan Theatre, por Johannes de Witt, *c.* 1596
A rainha Elizabeth I, gravura de Crispin van de Passe
"A prática do fidalgo rural para envenenar a rainha", George Carleton, *A Thankful Remembrance of God's Mercy*, 1627
"Junho", T. F., *A Book of Diverse Devices*, *c.* 1600
"A Invencível Armada", George Carleton, *A Thankful Remembrance of God's Mercy*, 1627
Frontispício de *O peregrino apaixonado*, 1599
"It was a lover and his lass" [Era um amante e sua namorada], Thomas Morley, *First book of Ayres,* 1600
Warwickshire, Michael Drayton, *Poly-Olbion*, 1612
"Outubro", T. F., *A Book of Diverse Devices*, *c.* 1600
"Essex e Tyrone em Bellaclinthe Ford", George Carleton, *A Thankful Remembrance of God's Mercy*, 1627
Frontispício de *Essays*, de William Cornwallis, 4ª edição, 1632
Frontispício de *Hamlet*, 1604

A execução do conde de Essex, *The Shirburn Ballads*

Caderno de imagens

Richmond
O conde de Essex, por Gheeraerts
Elizabeth I, o Retrato arco-íris
Palácio Nonsuch
Elizabeth em triunfo
Shakespeare, o retrato Chandos
Richard Burbage
Ben Jonson
Robert Armin
A antiga St. Paul, 1616
Mapa da Irlanda, Boazio, 1599
Edmund Spenser
A Louca Irlandesa
Brasão de armas dos Shakespeares
São Jorge e o dragão
New Place, em Stratford
Londres (*Civitatis Orbis Terrarum*)

Prefácio



Retrato de Shakespeare, gravura de Martin Droeshout

Em 1599, os elisabetanos despacharam um exército para esmagar uma rebelião irlandesa, resistiram à ameaça de uma invasão armada da Espanha, apostaram na recém-criada Companhia das Índias Orientais e esperaram para ver quem sucederia à sua rainha, idosa e sem filhos. Eles também afluíram para os teatros de Londres, incluindo o novo Globe, recém-construído. "É no teatro", observou Thomas Platter, um turista suíço que visitou a Inglaterra, onde assistiu a peças em 1599, "que os ingleses passam seu tempo livre, aprendendo com a peça sobre o que está acontecendo no estrangeiro". Os

dramaturgos ingleses não os desapontavam, especialmente Shakespeare, sócio-proprietário do Globe, cujas peças nesse ano atingiram um novo e extraordinário patamar. Ao longo de 1599, Shakespeare terminou *Henrique V*, escreveu *Júlio César* e *Do jeito que você gosta** (*As You Like It)* numa rápida sucessão e depois rascunhou *Hamlet*. Este livro é tanto sobre o que Shakespeare realizou quanto sobre o que os elisabetanos vivenciaram nesse ano. As duas coisas são quase inextrincáveis: é tão impossível falarmos sobre as peças de Shakespeare sem considerar sua época quanto compreender o que aquela sociedade vivenciou sem dispormos das perspectivas proporcionadas pelas peças de Shakespeare. Ele e seus colegas dramaturgos foram de fato, nas elegantes palavras de Hamlet, "as crônicas abstratas e breves do tempo" (2.2.524).

Se o escritor em questão fosse Eurípedes, Ibsen ou Beckett, ninguém poria em dúvida o clichê de que a melhor maneira de entender o dramaturgo é relacioná-lo com sua época. Mas apenas recentemente a maré começou a virar contra uma visão de Shakespeare como um poeta que transcendeu à sua época, que escreveu, como definiu Samuel Coleridge, "exatamente como se fosse de outro planeta". O impulso para deslocar Shakespeare de seu tempo e lugar foi muito facilitado pela decisão de seus primeiros editores de apresentar suas peças fora de ordem cronológica. O Primeiro Fólio, de 1623, foi organizado por John Heminges e Henry Condell, que trabalharam com Shakespeare desde meados

dos anos 1590. Depois de terem passado a maior parte de suas vidas representando as peças de Shakespeare, eles sabiam a sequência em que todas as peças, com exceção das primeiras, tinham sido escritas. Entretanto, decidiram compartimentá-las nas categorias de comédias, histórias e tragédias (o que acabou provando ser um talhe inadequado para "tragédias" como *Cimbelino* e *Tróilo e Créssida*. Mesmo dentro dessas categorias, eles ignoraram a ordem na qual as peças foram escritas, de modo que a última grande peça, *A tempestade*, por exemplo, é a principal comédia no Primeiro Fólio.

Essa decisão também fez com que a questão sobre o desenvolvimento de Shakespeare como escritor ficasse muito mais difícil de compreender. Mais de um século e meio se passaria antes que Edmond Malone, o primeiro estudioso a discutir esse tema, tentasse estabelecer "o progresso e a ordem" das peças de Shakespeare. E ainda hoje não existe um consenso acadêmico sobre as datas ou a sequência de algumas peças, especialmente as primeiras. Imaginar Shakespeare dissociado do tempo e do espaço tornou mais fácil aceitar a asserção de Ben Jonson de que Shakespeare não "era de uma época, mas de todas as épocas" e esquecer que ele, Jonson, também chamou seu grande rival de "a alma da era", cujas peças cativaram os elisabetanos que frequentavam o teatro. Para Jonson, as duas afirmações não eram mutuamente excludentes: o apelo de Shakespeare é universal justamente porque ele enxergou de maneira tão

profunda as grandes questões de sua época. O próprio Shakespeare decerto pensava sua arte desta maneira: "o propósito de escrever para o teatro", escreveu ele em *Hamlet*, "é mostrar [...] a própria época e o contexto do tempo, sua forma e sua compulsão" (3.2.20-24).

Aqueles que separaram Shakespeare da época em que ele viveu o fizeram porque sabe-se demais, e de menos, sobre o homem e sua época. Demais porque a riqueza da vida criativa de Shakespeare durante o quarto de século de 1588 a 1613 não cabe num único volume ou numa única informação crítica. Quem pode afirmar que esquadrinhou e compreendeu tudo que está em jogo em cada uma das obras de Shakespeare? Ninguém, certamente, jamais dominou ou se tornou mestre das centenas de crônicas, peças, poemas e histórias que o inspiraram. E a quantidade de informação que os historiadores descobriram e desencavaram a respeito da vida na Inglaterra de Shakespeare é assustadora. Eles mostraram que a cultura elisabetana deveria importar-nos e muito, porque herdamos suas visões conflitantes a respeito de tudo, da natureza do eu e da sexualidade, e até da ideia de nação e de império.

E sabe-se de menos porque não se conhece muito sobre que tipo de amigo, de amante ou de pessoa Shakespeare foi. Isso, por sua vez, abriu a porta para aqueles que negam que Shakespeare tenha escrito suas peças e atribuem a autoria dessas a Christopher Marlowe, a Francis Bacon, ou ao conde de Oxford, o último candidato. É lamentável porque, mesmo

que não conheçamos muito sobre sua personalidade, sabemos um bocado a respeito da carreira de Shakespeare como escritor (mais que o suficiente para persuadir um cético razoável de que ele mesmo escreveu suas peças). E saberíamos um bocado mais sobre sua vida se um dos antiquários do século XVII interessados em Shakespeare tivesse se dado ao trabalho de falar a respeito com Judith, filha mais moça do autor, que ainda estava viva em 1662, quase meio século depois da morte de Shakespeare, em 1616. Um desses antiquários, John Ward, até anotou em seu diário para não esquecer de procurá-la em Stratford-upon-Avon, mas a moça morreu logo depois e, com ela, uma percepção direta e íntima sobre o tipo de homem que seu pai foi.

No âmago deste livro está o desejo comum e familiar de compreender como Shakespeare se tornou Shakespeare. A maneira pela qual os biógrafos consagrados pelo tempo se aventuraram para responder a essa questão foi localizar a fonte do gênio criativo de Shakespeare nas experiências de sua formação. Isso é muito arriscado quando se escreve sobre autores modernos como Virginia Woolf ou Sylvia Plath, cujos biógrafos dispõem de pilhas de correspondência, diários e fotografias para pesquisar. E é quase impossível a respeito de Shakespeare, que não deixou cartas nem diários para trás. E os dois únicos retratos autênticos dele que sobreviveram são póstumos. Ambos mostram um homem sério, de estatura mediana, vestido com modéstia, de cabelo escuro, lábios cheios, grandes olhos atentos, um longo nariz reto e uma

testa invulgarmente grande. Mas nem a gravura da página de rosto do Primeiro Fólio, nem o monumento funerário que ainda permanece na igreja de Stratford – no qual ele parece mais um contador que um artista – oferece uma janela para a alma de Shakespeare. Se Shakespeare teve algo a ver com esse monumento funerário, ele pode ser responsável por sua característica mais saliente, a de que deveria ser lembrado como um autor: sob sua mão esquerda existe uma folha de papel, e na direita, uma pena em posição de escrita. O desejo avassalador por um Shakespeare mais expressivo, por um retrato mais verdadeiro do artista, explica por que retratos de impostores que mais estreitamente se parecem com o Shakespeare de nossa imaginação agora estão pendurados na National Portrait Gallery e em outros lugares, e são as imagens que encontramos reproduzidas em tudo, desde canecas de café até edições de suas obras.

Aos biógrafos resta tentar adivinhar como Shakespeare se sentia a respeito da mãe, do pai, dos irmãos e das irmãs, dos vizinhos, dos amigos, dos colegas de escola ou dos patrões, ou, aliás, como e onde ele passou sua adolescência ou os cruciais "anos perdidos" entre sua partida de Stratford e a chegada a Londres. Aqueles empenhados em descobrir a personalidade do Shakespeare adulto em experiências formativas dele acabam caçando pistas nas peças, baseados no pouco que podem conjecturar, supor, inferir sobre os primeiros anos do autor (e, já que as peças contêm quase todo tipo de relacionamento e experiência imaginável, isso

não é tão difícil quanto parece). Mas as peças não são espelhos de duas faces: o fato de Shakespeare transmitir com perfeição como é sentir-se apaixonado, traído ou desapontado ao extremo não significa necessariamente, como expressou um crítico do século XIX, que ele "tenha sido infeliz no amor como Romeu ou que tenha sido vítima da indecisão como Hamlet".

Circularidade e arbitrariedade são apenas parte do problema: biógrafos do berço ao túmulo de Shakespeare tendem a afirmar que aquilo que hoje torna as pessoas o que são é o mesmo que as tornava o que eram. Os historiadores da Inglaterra quinhentista não têm tanta certeza. Como, na época de Shakespeare, quase ninguém pensava em escrever memórias ou mesmo manter um diário – o que em si já é fato bastante revelador –, não temos como saber se a vida emocional daquelas pessoas era como a nossa. Seus anos de formação certamente não foram. Estranhas amamentavam os infantes, e os bebês com frequência eram enfaixados durante o primeiro ano de vida. A infância era breve, e a maioria dos adolescentes, ricos ou pobres, era despachada de suas casas para viver ou servir em outras casas de família. A praga, a morte ao nascer, as quebras de safra e as altas taxas de mortalidade infantil podem ter diminuído a intensidade dos laços familiares. E esses laços não duravam muito: as pessoas viviam, em média, até os quarenta e poucos anos (somente um dos sete irmãos e irmãs de Shakespeare viveu mais de 46 anos). Os filhos mais velhos, como era o caso de

Shakespeare, herdavam tudo, e isso criava atritos entre os irmãos.

Até mesmo sentimentos e instituições como o amor e o casamento não eram como atualmente. A ideia de casar por amor é relativamente nova. E embora a vida fosse mais curta, a maioria das mulheres e dos homens elisabetanos adiava o casamento até seus vinte e tantos anos (e uma parcela surpreendente, que inclui três irmãos de Shakespeare, jamais se casava). Considerando o baixíssimo índice de filhos ilegítimos na época, o desejo talvez fosse sublimado ou extravasado no sexo não procriador – ou talvez ambos. Até o significado de conceitos-chave como o que constitui um "indivíduo" era diferente. Escritores, entre eles o próprio Shakespeare, estavam apenas começando a falar de individualidade no sentido moderno de "distinto" ou "especial", o oposto exato do que significara durante tanto tempo: "inseparável". Considerando que aquela foi uma era de fé, ou, pelo menos, uma era na qual o comparecimento à igreja era obrigatório, a religião também desempenhou papel importante no modo como eram imaginadas a vida, a morte e a vida depois da morte. Tudo isso sugere que, por mais que queiramos que Shakespeare tenha sido como nós, ele não foi. As biografias convencionais de Shakespeare são obras de ficção indispensáveis que sempre estarão conosco – menos pelo apresentado sobre a vida dele do que pelo revelado sobre nossas fantasias e sobre quem desejamos que ele seja.

Não tenho ilusões de poder evitar os perigos da circularidade ou da arbitrariedade. Mas tentei o mais que pude evitar os excessos, concentrando-me no que pode ser conhecido com mais confiança: a "forma e a compulsão" da época que moldaram a escrita de Shakespeare quando ele tinha 35 anos. Não posso relatar o que ele comia ou bebia ou como se vestia, mas posso estabelecer algumas das coisas que ele fez nesse ano, crucial para sua carreira: o que leu e escreveu, com que atores e dramaturgos trabalhou e o que estava acontecendo ao seu redor que estimulava sua imaginação. Do princípio ao fim, tentei ser especialmente cuidadoso quando propus afirmações sobre como Shakespeare poderia estar se sentindo – sabendo que não temos acesso a seus sentimentos, exceto através das lentes distorcidas do que ele expressou por meio de seus personagens ou do orador de seus sonetos. Ainda assim, espero ter captado algo da natureza imprevisível e casual da vida diária, muito frequentemente aplanada nas obras históricas e biográficas de maior abrangência. Também tenho consciência de que nem a vida nem a história podem ser divididas em pacotes de um ano conciso e claro (até porque a questão sobre quando o ano começava e acabava na Inglaterra dos Tudor não pode ser facilmente respondida). Inevitavelmente, acabei me concentrando mais nas coisas que podem ser datadas, como os eventos políticos e literários, que em mudanças históricas eram mais graduais e menos perceptíveis – mas, como as peças de Shakespeare

são extraordinariamente atentas a muitas dessas mudanças, fiz o melhor que pude para mantê-las todas sob meu foco.

Escolhi escrever sobre 1599 não apenas porque foi um ano particularmente fértil e excitante, mas também porque os críticos há muito reconheceram que foi um ano decisivo, talvez o mais decisivo, no desenvolvimento de Shakespeare como escritor. E, por sorte, é um ano sobre o qual há uma enorme quantidade de informação acerca de sua vida profissional. Meu interesse nesse assunto já tem 15 anos. Nessa época, embora tivesse familiaridade com as peças de Shakespeare e as ensinasse regularmente, eu não conhecia o bastante sobre o momento histórico no qual peças como *Do jeito que você gosta* e *Hamlet* foram escritas e no qual elas estiveram envolvidas. Eu não tinha ideia, por exemplo, de que no verão de 1599 a Inglaterra se preparou para uma invasão, não sabia quase nada sobre o motivo de as tropas inglesas terem lutado na Irlanda, ou sobre quão rigorosa era a censura do governo às histórias, às sátiras e aos sermões nessa época. Não tinha consciência de que um dos livros mais vendidos em 1599 foi *O peregrino apaixonado*. Sabia menos do que deveria sobre como Shakespeare ia e vinha de Stratford ou sobre as bancas de livros e os teatros que ele frequentava em Londres. E foi apenas depois de começar este livro que as antigas fundações dos teatros Globe e Rose foram descobertas. E eu estava muito mal informado sobre os mundos perdidos para Shakespeare: o passado católico recente da Inglaterra, a paisagem desflorestada de sua nativa

Arden, e a cultura cavaleirosa que desaparecia gradual mas rapidamente. Minha ignorância se estendia para além da história. Assim como outros estudiosos, eu não compreendia completamente o quão extensivamente Shakespeare reexaminara essas mudanças, e o que elas revelaram sobre o tipo de escritor que ele foi. E minhas noções sobre as fontes da inspiração de Shakes- peare eram muito livrescas. Uma coisa era saber o que Shakespeare estava lendo, outra era saber que sermões ele teria escutado ou que tipo de arte plástica via nos palácios reais de Whitehall e Richmond, onde se apresentava com regularidade.

Este trabalho, portanto, surgiu da frustração com o muito que eu não sabia e da frustração com os eruditos e especialistas de todas as denominações críticas, que nunca de fato chegaram perto da questão que eu considerava a mais instigante: como, aos 35 anos, Shakespeare evoluiu de um escritor excepcionalmente talentoso para um dos maiores que já existiram. Ou, dizendo de outra maneira, como, ao longo de pouco mais de um ano, ele transitou entre escrever *As alegres comadres de Windsor* (*The merry wives of Windsor*) e uma peça tão inspirada quanto *Hamlet*? Em busca de respostas, fui agraciado com o acesso aos arquivos onde os tesouros literários da Inglaterra elisabetana têm sido preservados – especialmente a Folger Shakespeare Library, em Washington, D.C.; a Huntington Library, em San Marino, na Califórnia; e a British Library (tanto em seu antigo, quanto em seu novo endereço). Com o tempo, tive a

oportunidade de ler quase todos os livros escritos em 1599, que Shakespeare pode ter possuído ou pedido emprestado, ou visto nas bancas de livros de Londres. Focar-me num único ano me permitiu também refletir sobre os eventos nesse período – registrados em cartas, sermões, peças, poemas, diários, relatos de viagens e dados oficiais contemporâneos – que tivessem relação com a vida e a obra de Shakespeare. Quando li materiais não publicados, tentei concentrar-me naquilo em que os contemporâneos de Shakespeare poderiam ter colocado as mãos. Vi-me interessado tanto em rumores como em fatos; tanto no que os elisabetanos temiam ou acreditavam quanto no que os historiadores mais tarde decidiram que realmente tinha acontecido. Este livro é o resultado desse trabalho. Ele me trouxe mais perto de compreender Shakespeare e só por isso já valeu muito a pena.

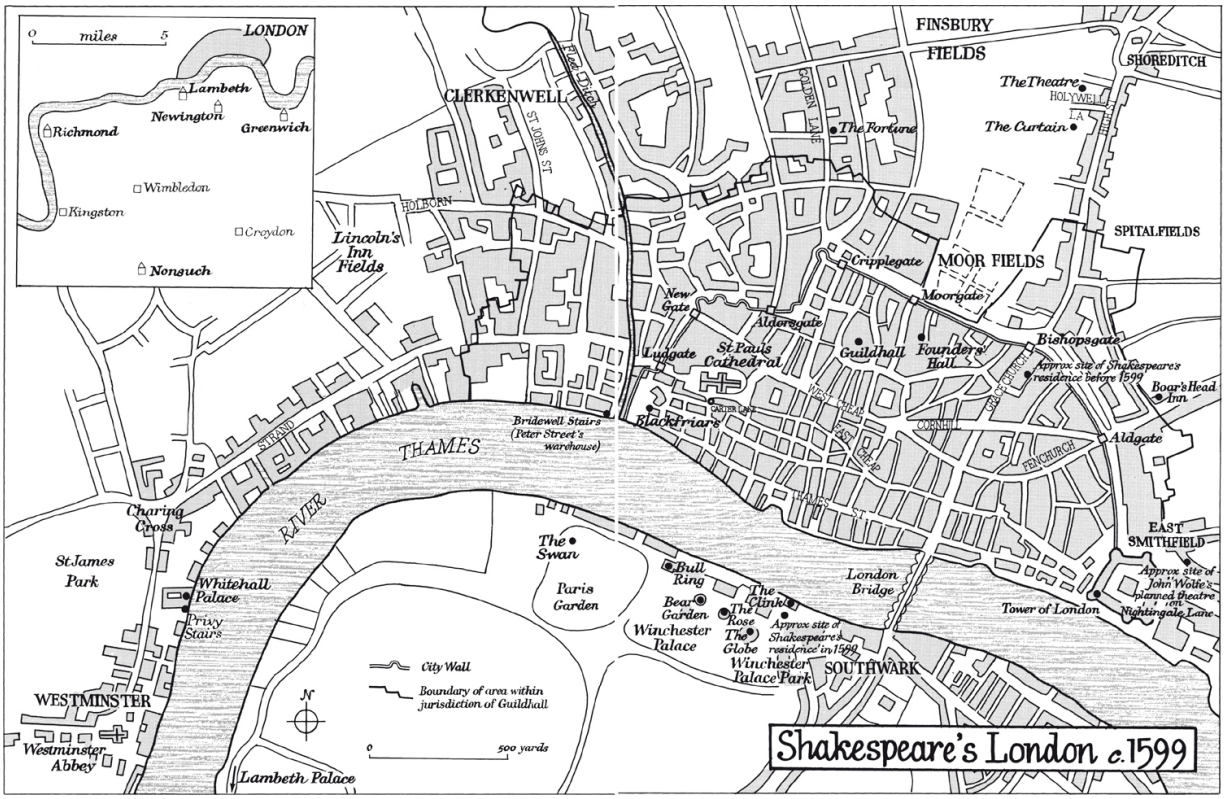
Minha esperança é que a história oferecida nestas páginas possa transmitir um sentido do quão profundamente a obra de Shakespeare emergiu de um engajamento dele com sua época. Chegar a esse ponto, entretanto, significa contar um bocado de história social e política. Fiz o melhor que sei e pude para apresentar esse contexto de maneira breve e acessível, mas reconheço que alguns leitores podem achar que os primeiros capítulos caminham lentamente. Peço indulgência àqueles ansiosos em aprender mais sobre como Shakespeare escreveu suas peças, mas impacientes diante de uma série de marchas através de terrenos tão variados

quanto o palácio Whitehall e os pântanos do Ulster. Como nas peças de Shakespeare, uma cena ou duas devem acontecer antes que o herói chegue ao centro do palco. E embora as minhas asserções estejam fundamentadas no que os estudiosos descobriram, um bocado do que concluí dessas informações permanece especulativo. Quando se escreve sobre uma época anterior aos jornais e às evidências fotográficas, a plausibilidade, e não a certeza, é o mais perto que se pode chegar do que aconteceu. Em vez de espalhar desajeitadamente uma barreira atrás da outra – "talvez", "por acaso", "é possível", "provavelmente", ou a mais desesperada de todas, "com certeza", pelas páginas que seguem –, eu gostaria de oferecer uma qualificação global. Esta é inevitavelmente a minha reconstrução do que aconteceu com Shakespeare ao longo desse ano, e quando eu qualifico uma asserção, apenas sinalizo que a evidência é inconclusiva ou o argumento é em alto grau especulativo. Os leitores interessados nas fontes históricas em que me baseei podem encontrá-las no ensaio bibliográfico no final do livro.

O Shakespeare que emerge nestas páginas é menos um Shakespeare Apaixonado do que um Shakespeare Trabalhando. Quando um biógrafo do século XVII, John Aubrey, perguntou aos que conheceram Shakespeare o que se lembravam dele, ouviu que "ele não era um sujeito social ou gregário"; que "não se deixava depravar e que, se convidado", se desculpava dizendo que "estava com dores". A imagem de Shakespeare recusando convites para farras

com uma desculpa tão pouco convincente tem uma ressonância de verdade, e isso talvez nos revele o valor que ele dava ao tempo livre que tinha para escrever. Como dramaturgo residente e também como ator do Chamberlain's Men, uma companhia teatral que se apresentava durante todo o ano, a maioria das manhãs de Shakespeare era tomada por ensaios. Suas tardes eram ocupadas com apresentações, e muitas de suas noites, com assuntos relacionados a trabalho, como selecionar novas peças para acrescentar ao repertório da companhia. Ele tinha poucas e preciosas horas – tarde da noite e de manhã muito cedo – para ler e escrever – frequentemente, à luz bruxuleante de velas ou lutando contra o cansaço. Se Shakespeare estava apaixonado em 1599, era pelas palavras. O que segue, então, é a vida de um escritor: o que Shakespeare leu, escreveu, representou e viu publicado, e o que estava acontecendo na Inglaterra e além de suas praias, que modelaram as peças que continuam a influenciar, 400 anos depois, a maneira como compreendemos o sentido do mundo.

Para Mary e Luke


0 miles 5
LONDON
Lambeth
Newington
Greenwich
Richmond
Wimbledon
Kingston
Croydon
Nonsuch
CLERKENWELL
FINSBURY FIELDS
SHOREDITCH
The Theatre
HOLYWELL LA
The Curtain
The Fortune
GOLDEN LANE
ST JOHNS ST
FLEET DITCH
HOLBORN
Lincoln's Inn Fields
SPITALFIELDS
Cripplegate
MOOR FIELDS
Moorgate
New Gate
Aldersgate
Ludgate
St Paul's Cathedral
Guildhall
Founders' Hall
Bishopsgate
Approx site of Shakespeare's residence before 1599
Boar's Head Inn
STRAND
Bridewell Stairs (Peter Street's warehouse)
THAMES
Blackfriars
CARTER LA
PAUL'S WHARF
WATLING ST
CORNHILL
GRACECHURCH
FENCHURCH
Aldgate
RIVER
Charing Cross
St James Park
Whitehall Palace
Privy Stairs
The Swan
Paris Garden
Bull Ring
Bear Garden
The Clink
The Rose
The Globe
Approx site of Shakespeare's residence in 1599
Winchester Palace
Winchester Palace Park
London Bridge
SOUTHWARK
EAST SMITHFIELD
Approx site of John Wolfe's planned theatre on Nightingale Lane
Tower of London
City Wall
Boundary of area within jurisdiction of Guildhall
N
0 500 yards
WESTMINSTER
Westminster Abbey
Lambeth Palace
Shakespeare's London c.1599

Prólogo

Southwark e o teatro Globe, Wenceslau Hollar, 1647. O Globe está à esquerda, erroneamente identificado como "Beere bayting" (arena do violento espetáculo com ursos)

Em dezembro de 1598, o clima fora gélido, tão frio que, dez dias antes do ano-novo, o Rio Tâmisa quase congelou sob a ponte de Londres. O gelo se desfez logo antes do Natal, e os corajosos frequentadores do teatro afluíram em número recorde à casa de espetáculos Rose, em Southwark. Mas a temperatura abaixou novamente em 27 de dezembro, dia de São João, e uma tempestade de neve cobriu Londres de branco no dia 28.

Enquanto a neve caía, mais ou menos uma dúzia de homens armados se reuniu em Shoreditch, um subúrbio ao

norte de Londres. Em vez dos bastões geralmente usados nas brigas de rua de Londres ou nas rebeliões de aprendizes, eles carregavam armas mortais – "espadas, adagas, alabardas, machados e coisas parecidas". Além da Torre de Londres, que guardava o arsenal da Inglaterra, os únicos lugares em que havia algumas armas maiores eram os teatros públicos, onde eram usadas para dar um toque de realismo aos combates encenados. Muito provavelmente, essas armas tinham sido emprestadas do teatro Curtain, perto de Finsbury Field, sede temporária do Chamberlain's Men.

Os homens armados não tiveram que ir muito longe. Seu destino era outro teatro em Shoreditch, o Theatre, nas redondezas. O Theatre, construído em 1576, era a mais antiga e mais celebrada casa de espetáculos de Londres, viveiro do grande drama de Thomas Kyd, Christopher Marlowe e Shakespeare. Foi ali, alguns anos antes, que as plateias ouviram "o Fantasma que gritou tão miseravelmente no Theatre como a vendedora de ostras, 'Hamlet, vingança!'" (não a peça de Shakespeare, mas, sim, um antigo *Hamlet*, agora perdido). Enquanto os homens se aproximavam do prédio maciço, o próprio Theatre – vazio havia já dois anos, depois de uma desavença entre o Chamberlain's Men e seu irritadiço senhorio, Giles Allen – deve ter parecido algo fantasmagórico. Residentes locais, ao ver o grupo armado se aproximando, podem muito bem ter ficado confusos sobre o que estaria acontecendo durante essa semana de feriados festivos, porque, liderando o grupo, ali estava o principal

ator trágico da Inglaterra, a estrela carismática do Chamberlain's Men, Richard Burbage. Mas essa não era uma peça improvisada de teatro de rua. Burbage, seu irmão mais velho, Cuthbert, e o resto dos homens carregando armas estavam ali, muitíssimo sérios, para invadir e tomar de volta o que consideravam legitimamente seu e, se necessário, enfrentar qualquer um que tentasse impedi-los.

O Chamberlain's Men estava passando por dificuldades, e a única maneira de sair da encrenca era afundar-se nela. As coisas tinham começado a dar errado dois anos antes, quando James Burbage (pai de Richard e Cuthbert e o homem que ergueu o Theatre) construiu um palco fechado na vizinhança rica de Blackfriars. A construção teria permitido que seu filho Richard e os outros acionistas do Chamberlain's Men atuassem durante o ano inteiro, para uma plateia de classe social mais elevada e que pagasse mais, o que lhes daria mais segurança do que tinham no Theatre, onde o contrato de aluguel estava para expirar. James Burbage investiu a considerável soma de 600 libras na aventura. Com o Blackfriars Theatre quase pronto, os vizinhos influentes, que estavam preocupados com o barulho e a gentalha que o teatro poderia atrair, conseguiram impedir a apresentação de peças no prédio. James Burbage morreu logo depois, também sem conseguir renegociar sua permanência no Theatre. Seus filhos não tiveram melhor sorte em mudar a decisão de Giles Allen. Com o capital dos Burbage preso no Blackfriars e com o Theatre agora nas mãos de Allen, os membros do

Chamberlain's Men, sem lugar permanente para representar, corriam o risco de ficar desabrigados.

No começo de dezembro, Richard Burbage abordara calmamente cinco de seus colegas atores e acionistas na companhia teatral – William Shakespeare, John Heminges, Augustine Phillips, Thomas Pope e Will Kemp – com um plano. A primeira coisa que precisavam fazer era encontrar um novo lugar para um teatro, acessível aos frequentadores habituais, mas fora dos limites da cidade (em um local onde os teatros não estivessem sujeitos à autoridade dos próceres, em geral hostis). Membros da companhia teatral, provavelmente Heminges ou Condell, que viviam na freguesia de St. Mary Aldermanbury, souberam que um vizinho, Sir Nicholas Brend, estava querendo alugar um terreno em Southwark. A propriedade ficava muito perto do Rose Theatre, sede de seus principais rivais, a companhia Admiral's Men. Os homens do Chamberlain's Men conseguiram chegar rapidamente a um acordo com Brend, garantindo um contrato pouco dispendioso de 31 anos a partir do dia de Natal. A transação foi feita às pressas, e não foi senão no final de fevereiro que a papelada ficou completa.

Eles tinham agora um terreno para construir, mas ainda não tinham teatro. No passado, os Burbages, que haviam provido a sala de espetáculos e pago o aluguel, ficavam com a maior parte dos lucros. Não mais capazes de prover um palco em definitivo à companhia, Richard e Cuthbert Burbage fizeram uma oferta sem precedentes: eles garantiriam o

material para a construção de um novo teatro no valor aproximado de 700 libras se cada um dos cinco atores acionistas contribuísse com 10% do restante do custo da construção e também se responsabilizasse pelas despesas de manutenção do teatro. O material viria do desmanche do Theatre, as peças de sua estrutura seriam cuidadosamente marcadas e remontadas no Bankside. Ainda assim, teriam que fazer um acabamento barato: sem telhas na cobertura, como no Theatre, apenas com o colmo pouco dispendioso (e inflamável). Em troca, pela primeira vez na história do teatro profissional em Londres, os atores acionistas seriam donos da casa de espetáculos e sócios na companhia, e cada homem receberia 10% do total dos lucros. O rendimento potencial sobre seu investimento seria maior, mais de 100 libras por ano. Ainda assim, aquele valor – aproximadamente 70 libras cada um – era um investimento inicial considerável, numa época em que um dramaturgo independente ganhava apenas 6 libras por peça e um trabalhador, 10 libras por ano. Poucos possuíam aquela quantia, o que significava ter que fazer empréstimos a pesadas taxas de juro (mais tarde, os Burbages reclamaram que demoraram anos para conseguir pagar o que tinham pedido emprestado para cobrir sua parte). A peste poderia fechar novamente os teatros públicos durante um período longo. Um incêndio poderia destruir a casa de espetáculos (como ocorreu em 1613, quando o colmo do Globe pegou fogo). Ou o Privy Council da rainha poderia

enfim cumprir uma de suas ameaças regulares e fechar os teatros.

O que tornava plausível o arriscado plano era que Richard e Cuthbert Burbage sabiam que seu pai fora bastante prevenido ao inserir uma cláusula no contrato original do aluguel, que declarava que Giles Allen possuía o terreno, mas que ele, Burbage, era o dono do teatro ali construído. Mas, como o contrato expirara, havia a possibilidade de que o prédio do teatro não fosse mais considerado como sendo deles. Era um lugar-comum que o próprio Shakespeare repetira havia pouco em *As alegres comadres de Windsor*, que uma pessoa provavelmente perde seu "edifício" quando constrói "uma bela casa... no terreno de outrem" (2.2.207-08). Litigioso, bem relacionado e irmão de um antigo prefeito de Londres, Giles Allen não era homem com quem se podia brincar, ou brigar. Mas que opção eles tinham?

Os atores do Chamberlain's Men não tinham muito tempo. Sabiam que Allen estava fora da cidade no feriado de Natal, tendo ido para sua casa de campo em Essex. Também tinham ouvido que Allen estava se preparando para desmontar o edifício e guardar para si a valiosa madeira, que pertencia aos irmãos. Se isso acontecesse, eles estariam arruinados. Decerto precisariam agir antes que se ficasse sabendo de seu novo contrato de aluguel. Eles tinham se apresentado para a rainha Elizabeth no palácio Whitehall, no dia 26 de dezembro (um dia após o início da vigência do contrato de aluguel), e eram esperados outra vez na corte no dia de ano-novo.

Considerando que o trabalho demoraria mais de um dia, eles tinham pouco tempo. A neve e o frio eram devastadores e tornariam penoso o trabalho dos carpinteiros, que teriam de manusear madeira congelada; mas não havia nada que pudessem fazer.

Tão logo o grupo armado chegou à casa de espetáculo, os homens começaram a trabalhar imediatamente. Mesmo tendo começado cedo, não haveria muita luz do dia; naquela manhã, o dia clareara por volta das oito horas e escureceria antes das quatro da tarde. Eram quatro dias curtos de lua cheia, mas, com a neve caindo, havia pouca expectativa de trabalhar à luz da lua. De acordo com a prova apresentada na acalorada batalha legal que se deu a seguir, logo depois de sua chegada surgiu uma multidão – amigos e inquilinos de Allen e também os partidários do Chamberlain's Men, inclusive Ellen Burbage, a mal-humorada viúva de James. Podemos ter certeza de que os outros acionistas, cuja sobrevivência estava em jogo – Shakespeare, Phillips, Heminges, Kemp e Pope –, também estavam no local, entre as "diversas outras pessoas" não nomeadas que acompanhavam os Burbages.

Dentre os amigos de Giles Allen, em menor número, uma dupla, com um deles trazendo uma procuração, tentou, sem sucesso, impedir os invasores. Um tecelão de seda, chamado Henry Johnson, exigiu que eles parassem de demolir a casa de espetáculos, mas foi rechaçado por Peter Street, o mestre de obras que eles tinham levado para supervisionar o

trabalho. Street explicou que estava apenas tirando e separando as estacas verticais cavilhadas e as vigas horizontais de sustentação, para juntá-las novamente "de outra maneira" no mesmo lugar. Johnson, que já estava informado do fracasso das negociações sobre o aluguel, provavelmente não caiu na história, mas se conteve. Acabado o desmonte, os trabalhadores haviam feito um estrago no terreno, acarretando danos no valor de 40 xelins.

De todos os que se reuniram no Theatre naquele dia, ninguém tinha tanto a ganhar ou perder quanto Shakespeare. Se a travessura tivesse fracassado, se Allen tivesse sido avisado com antecedência, ou se conseguisse ter sucesso na sua subsequente batalha judicial contra o confisco, as alternativas de Shakespeare teriam sido limitadas. É difícil imaginar como o grupo de atores do Chamberlain's Men poderia sobreviver por mais tempo como elenco sem uma casa permanente de espetáculos – e sua combinação com o velho Curtain era apenas temporária. A única outra casa disponível era o Swan Theatre, construído em 1595 no Paris Garden, em Bankside. Mas, depois da montagem de uma peça escandalosa, *The isle of dogs* [A ilha de cachorros], as autoridades haviam proibido a apresentação permanente de espetáculos ali. Naturalmente, Shakespeare teria continuado a escrever peças como autor independente, como outros faziam, mas o pagamento era modesto. Quando muito, ele poderia oferecer algumas peças como capital e se juntar a seus rivais, o Admiral's Men, como

acionista e principal dramaturgo, se é que eles o aceitariam nesses termos.

Mas Shakespeare compreendeu que havia muito mais em jogo no resgate daquelas velhas vigas de carvalho do que apenas sua sobrevivência como dramaturgo. Ele não era só o mais experiente dramaturgo vivo da Inglaterra, autor (ou colaborador) de cerca de 18 peças, incluindo-se favoritas como *Ricardo III* [*Richard the Third*], *Romeu e Julieta* [*Romeo and Juliet*] e *Henrique IV, parte 1* [*The first part of Henry the Forth*]; também escrevia para seu muito talentoso grupo de atores e atuava com ele. Os homens do Chamberlain's Men estavam juntos havia cinco anos, eram remanescentes de companhias teatrais falidas ou reconfiguradas, e foram escolhidos entre os melhores atores que recentemente tinham se apresentado com a Sussex's, a Derby's, a Pembroke's, a Strange's e a Queen's Men. É provável que o próprio Shakespeare tivesse sido afiliado ao Pembroke's, ao Strange's ou talvez a ambos os grupos. No começo dos anos 1590, as companhias teatrais se formavam, se juntavam a outras e se dissolviam tão rápido, com as peças migrando de um grupo de atores para outro, que é impossível traçar com segurança as afiliações de Shakespeare nessa época. Havia consideráveis vantagens na longevidade de uma companhia teatral. Desde sua formação em 1594, é possível que os atores do Chamberlain's Men tivessem colaborado em cerca de cem peças, quase um quinto delas de autoria de Shakespeare. Quando Shakespeare se sentava para escrever uma peça, fazia-o tendo em mente

as habilidades desse talentoso grupo. *Hamlet* não seria a mesma obra se Shakespeare não tivesse escrito o papel principal para Richard Burbage. Os papéis cômicos eram escritos para o talento da improvisação apalhaçada de Will Kemp. Augustine Phillips e George Bryant vinham atuando profissionalmente havia mais de uma década; Thomas Pope, que se destacava nos papéis cômicos, por mais tempo ainda. Henry Condell, Will Sly, John Duke, John Holland e Christopher Beeston também eram atores veteranos e completavam esse elenco de estrelas. O grau de confiança e de compreensão mútua era extraordinário (muito mais importante numa companhia teatral que prescindia de um diretor). Para um dramaturgo – e, além disso, também ator, como Shakespeare era –, a separação de um grupo como esse teria sido uma perda incalculável.

Quando caiu a noite de 28 de dezembro, a velha estrutura do Theatre, acondicionada em carroças, com os cavalos escorregando e se esforçando para arrastar a meia tonelada de compridas vigas de carvalho, começou a fazer sua jornada para o sul, pelas ruas atapetadas de neve. As carroças seguiram através de Bishopsgate e na direção sudoeste para um depósito de Peter Street, na zona portuária perto de Bridewell Stairs, onde a madeira seria descarregada, amontoada e guardada com segurança. A história popular da estrutura desmontada sendo transportada para o outro lado por sobre o Tâmisa (que estava com a superfície congelada naquela noite) até o terreno do futuro prédio é uma fantasia;

o alto risco de arrastar a carga pesada pelo gelo fino e as taxas exorbitantes cobradas para mover e pesar a volumosa carga na ponte de Londres teriam sido proibitivos. E, se a madeira tivesse ficado exposta aos elementos ao longo dos meses de inverno no terreno pantanoso do Globe, ela teria empenado irremediavelmente (isso, se não houvesse um contra-ataque por parte dos amigos de Giles Allen). Somente quando as fundações estivessem prontas a estrutura do Theatre seria transportada através do Tâmisa para Southwark, onde, no final do verão, como uma fênix, ela renasceria como o Globe.

Na véspera do desmanche do Theatre, Shakespeare estava numa encruzilhada profissional. Cinco anos antes, ele se vira em situação parecida. Nessa época, ficara dividido entre seguir carreira no teatro e garantir um patrocínio aristocrático por meio da publicação de sua poesia. Durante algum tempo, fez as duas coisas, mas os resultados do patrocínio (ele dedicara integralmente dois poemas publicados, *Vênus e Adônis* e *Lucrécia*, ao jovem e carismático conde de Southampton) ou não se materializaram ou acabaram se provando insatisfatórios. O teatro acabou ganhando, embora Shakespeare continuasse a escrever sonetos, que não se preocupava em publicar, mas compartilhava com os amigos. Depois de juntar-se ao Chamberlain's Men, em 1594, Shakespeare acertou o passo nos dois anos seguintes, com uma grande explosão de peças inovadoras: *Sonho de uma noite*

de verão, *Trabalhos de amor perdidos*, *Romeu e Julieta*, *Rei João*, *Ricardo II*, *O mercador de Veneza* e *Henrique IV, parte 1*.

Mas, no final de 1596, depois de um de seus mais bem-sucedidos esforços, *Henrique IV, parte 1*, sua produção criativa diminuiu, e seu raio de ação se contraiu. Ao longo dos dois anos seguintes, parece ter escrito apenas três peças: *Henrique IV, parte 2*, e duas comédias: *As alegres comadres de Windsor* e a espirituosa *Muito barulho por nada*. Will Kemp figurou brilhantemente como Falstaff nas duas partes de *Henrique IV* e em *As alegres comadres* e depois como o empavonado policial Dogberry, em *Muito barulho por nada*. Essas eram peças populares, e Kemp era um encantador de plateias. Mas Shakespeare estava consciente de que quase esgotara as veias ricas da comédia romântica e da história inglesa. Ele estava inquieto, insatisfeito com as fórmulas lucrativas e com os estilos de escrita que lhe vinham com muita facilidade, mas ainda não resolvera que nova direção tomar. E isso dependia de algo mais que apenas inspiração ou vontade. Diferente da escrita para os sonetos, sua dramaturgia era limitada pelas necessidades de seus colegas atores e pelas expectativas da plateia, tanto a das casas públicas de espetáculo quanto a da corte – exigências que frequentemente o empurravam em direções opostas.

Shakespeare não foi o único a vivenciar uma espécie de hiato criativo nessa época (se é que três peças primorosas podem ser consideradas um declínio). Esse não foi o momento mais auspicioso na história do palco elisabetano.

Poderíamos mencionar a escassez relativa de dramaturgos excepcionais, a pressão das autoridades para restringir a ida do público às casas de espetáculos e o fechamento periódico dos teatros por causa da peste. Durante esses anos, a Inglaterra também sofreu com a incidência de péssimas colheitas e de renovadas ameaças de invasão por parte da Espanha. Em 1597, uma geração de dramaturgos inovadores – incluindo-se John Lyly, Thomas Kyd, Christopher Marlowe, George Peele e Robert Greene – já havia saído de cena, e os membros de uma geração mais jovem (em cujas fileiras se incluíam Ben Jonson, Thomas Dekker e Thomas Heywood) estavam apenas começando a encontrar suas vozes. No decorrer de poucos anos, Shakespeare passara de "gralha arrogante" (no rótulo invejoso e depreciativo de Robert Greene) a um veterano encanecido e estava praticamente navegando sozinho entre essas duas gerações de dramaturgos. Como um artista que florescia com a rivalidade e cuja obra é caracterizada por uma capacidade incomparável de absorver os estilos e as técnicas de seus colegas escritores, Shakespeare parecia necessitar da competição para empurrá-lo para o patamar seguinte, e em 1597 e 1598 não houve o bastante disso.

A escassez de peças recentemente montadas nas bancas de livros de Londres era um indício adicional de que 1597 e 1598 foram anos relativamente improdutivos. Mas a ânsia dos londrinos pelo teatro nunca fora maior. Além do Chamberlain's Men, no Curtain, e do Admiral's Men, no

Rose, havia uma vintena de companhias itinerantes no interior da Inglaterra, algumas das quais, sem dúvida, se apresentavam em Londres quando passavam pela cidade, nas hospedarias ou no Swan. Em 1600, numa reação à demanda popular, empresários se apressaram a construir novos teatros permanentes em toda a cidade, incluindo o Globe, o Fortune e o Boar's Head Inn, ao passo que companhias de crianças residentes começaram a apresentar-se na catedral de St. Paul e no Blackfriars. Nesse mesmo ano, numa Inglaterra com 4 milhões de habitantes, Londres e seus arredores imediatos mantinham uma população de aproximadamente 200 mil habitantes. Se num determinado dia duas peças estivessem sendo apresentadas em teatros com capacidade para 2 mil a 3 mil espectadores cada um, mesmo que estivessem com apenas metade de sua lotação, provavelmente mais de 3 mil londrinos estariam assistindo a uma peça de teatro. No curso de uma semana – mesmo considerando apenas cinco dias de espetáculo –, 15 mil londrinos pagavam para assistir a uma peça. Obviamente, alguns jamais iam ao teatro ou iam raramente, enquanto outros – entre eles, os jovens e bem nascidos estudantes de direito nos Inns of Court – constituíam uma plateia que assistia a dúzias de peças por ano. Mas, na média, é provável que mais de um terço da população adulta de Londres assistisse a uma peça de teatro por mês.

Isso significava que Shakespeare e seus colegas dramaturgos estavam escrevendo para os frequentadores de

teatro mais experientes da história. Diferentemente dos teatros modernos, em que os atores apresentam o mesmo espetáculo durante semanas, meses e até anos, nas casas elisabetanas, a peça mudava diariamente, com companhias residentes introduzindo uma vintena de peças novas por ano e complementando com representações de antigas peças favoritas. Peças malsucedidas desapareciam do repertório depois de apenas um punhado de apresentações. Assim, Shakespeare dispunha de uma audiência muito perspicaz, sensível às transformações sutis dos gêneros populares, como a comédia romântica e a tragédia de vingança. Mas deve ter sido exaustiva a pressão que ele e seus colegas dramaturgos sofriam para produzir peças inovadoras, interessantes e divertidas, uma após outra.

Assim, não é surpresa que a dramaturgia do final do século XVI fosse um jogo para jovens escritores. Em 1599, nenhum dos homens que escrevia teatro como meio de subsistência tinha mais de 40 anos. Eles vieram de Londres e de cidades do interior dos Inns of Court, das universidades e de várias profissões. A única coisa que eles tinham em comum era o fato de que todos eram da classe média. Havia cerca de 15 deles trabalhando em 1599, e todos se conheciam e conheciam também o estilo de seus pares: George Chapman, Henry Chettle, John Day, Thomas Dekker, Michael Drayton, Richard Hathaway, William Haughton, Thomas Heywood, Ben Jonson, John Marston, Anthony Munday, Henry Porter, Robert Wilson e, é claro, Shakespeare. Ao todo, ao longo

desse ano, eles escreveram cerca de 60 peças de teatro, das quais sobreviveu, se tanto, uma dúzia, um quarto delas era de Shakespeare. Seus nomes – embora não o de Shakespeare – podem ser encontrados nas páginas de um volume extraordinário chamado *Diário* [*Diary*], uma espécie de registro contábil, pertencente a Philip Henslowe, dono do Rose Theatre, no qual ele registrou as atividades de seu negócio, majoritariamente teatrais, de 1592 a 1609. O *Diário* é uma mina de informação. As entradas de Henslowe nos dizem os títulos de peças perdidas, quais dramaturgos eram pagos e quem colaborava com quem. Outras entradas listam os recibos da bilheteria, os gastos com os figurinos e os cenários e, em alguns casos, em que dias determinadas peças eram apresentadas.

Cerca de metade de todas as peças daquele ano fora produzida em coautoria, com dois, três ou mais dramaturgos escrevendo em colaboração, cada um responsável pelas partes ou cenas nas quais se distinguia. Shakespeare foi coautor de várias peças no início e no fim de sua carreira, mas em 1599 ele escreveu sozinho. Enquanto os outros dramaturgos tinham as manhãs e as tardes livres para escrever e para engajar-se em projetos de colaboração, Shakespeare ocupava essas horas com suas obrigações em seu grupo teatral – ensaios e apresentações com seus colegas acionistas ou atores contratados e com meninos que estavam aprendendo o ofício. O único outro dramaturgo nessa situação era Thomas Heywood, que na ocasião estava

contratado para trabalhar para o Admiral's Men (embora ele escrevesse para um bom número de companhias). Numa carreira rica de trabalhos em colaboração, nesse ano, Heywood também escreveu sozinho.

Um olhar mais atento no *Diário* de Henslowe permite ver que algumas equipes de dramaturgia deixaram de trabalhar para o Admiral's Men durante longos períodos e escreveram para outra companhia, quase certamente o Chamberlain's Men. Por exemplo, três dos dramaturgos regulares do Admiral's Men – Anthony Munday, Robert Wilson e Richard Hathaway – saíram misteriosamente da folha de pagamento de Henslow em agosto de 1598. E a eles se juntou Michael Drayton no começo do inverno de 1599. Apenas no outono de 1599 é que todos retornariam repentinamente ao Admiral's Men com uma peça chamada *Sir John Oldcastle* – uma paródia provocativa do controverso retrato que Shakespeare traçou do martírio dos lolardos, em seu *Henrique IV*, uma peça em duas partes. Embora não haja nenhum registro sobre quem proveu a maior parte das mais de 20 peças novas que a companhia de Shakespeare encenou nesse ano, é provável que os escritores que estiveram na folha de pagamento de Henslowe durante longos períodos tivessem sido os responsáveis por algumas produções do Chamberlain's Men, como *Owen Tudor*, *Henry Richmond* e talvez *A Larum for London* [Um alarme por Londres] e *Thomas Lord Crowell* também. No outono de 1599, com o estabelecimento de novas companhias teatrais no Boar's Head Inn, na catedral de St. Paul's e no

Blackfriars, o mercado ficou progressivamente mais favorável para quem tinha o que vender: à medida que as oportunidades para os dramaturgos independentes se expandiam, a maioria deles foi levada a escrever para mais de uma companhia.

Considerando as estreitas relações de trabalho entre os dramaturgos (e entre eles e os atores), os choques de personalidade eram inevitáveis. Não ajudava o fato de que muitos atores elisabetanos eram exímios esgrimistas. Em setembro do ano anterior, Ben Jonson discutira com Gabriel Spencer, uma estrela em ascensão (e um acionista) no Admiral's Men, e o matou no duelo subsequente perto do Curtain Theatre. Jonson, que ficou preso por um breve período, escapou do enforcamento apenas porque leu seus *neck verses* (versículos da forca) – uma saída legal que datava de tempos medievais, pela qual os alfabetizados eram poupados do patíbulo mediante a leitura da Bíblia em latim, tarefa bastante fácil para alguém treinado nos clássicos. Mas ele não escapou incólume: com um ferro em brasa, Jonson foi marcado no polegar com um *T*, de Tyburn, o lugar das execuções na Londres elisabetana, onde seria enforcado caso voltasse a cometer outro crime grave. Gabriel Spencer não era estranho à violência; dois anos antes apunhalara até a morte James Feake, que o atacara com um candelabro. Seu encontro fatal com Jonson aconteceu no mesmo mês em que a primeira peça de Jonson para o Chamberlain's Men, *Cada homem em seu humor* (*Every man in his humour*), foi

apresentada no Curtain. Ironicamente, é provável que, na época desse desentendimento, Spencer estivesse ensaiando seu papel na peça de Jonson, *Raiva ardente, logo fria,* escrita em parceria para o Admiral's Men. E em junho de 1599, Henry Porter chegou às vias de fato com seu colega dramaturgo, John Day, em Southwark. Day sacou seu espadim e matou Porter. A causa da briga é desconhecida, e os jurados concluíram que Day era culpado de homicídio involuntário, e não doloso. Em seguida, ele foi perdoado e voltou a escrever para o Admiral's Men, na maioria das vezes com Dekker, Chettle e Haughton, que aceitaram a versão de Day sobre a briga ou colocaram as necessidades profissionais acima da lealdade a um antigo parceiro de ofício. Ben Jonson, que também escrevera com Porter, foi menos magnânimo e classificou Day entre os "patifes" e os "sujeitos desprezíveis".

Os líderes civis de Londres não compartilhavam do entusiasmo popular com o mundo desordeiro e agitado do teatro. Sua opinião sobre esse assunto é oferecida numa petição submetida ao Privy Council do reino, no verão de 1597, que solicitava o fechamento das casas de espetáculos de Londres. As peças ali encenadas, argumentavam eles, eram imorais ("contendo nada além de fábulas profanas, assuntos lascivos, expedientes ilusórios e comportamentos obscenos"), e a própria audiência era um agrupamento de desajustados ("vagabundos, gente sem eira nem beira, assaltantes, ladrões de cavalo, cafetões, biscateiros e outros

sujeitos desocupados e perigosos"). Mas os vereadores podiam fazer muito pouco a respeito, já que as companhias teatrais eram patrocinadas por aristocratas influentes, incluindo membros do Privy Council (depois da rainha, o corpo político mais importante no reino). Deve ter sido uma surpresa para as companhias teatrais residentes saber que, dessa vez, o Privy Council resolvera agir contra elas, determinando "que não só as peças não podem ser apresentadas em Londres, nas redondezas ou em qualquer lugar público durante o verão, mas também que as casas de espetáculos, erigidas com esse propósito, sejam demolidas". Se a ordem tivesse sido cumprida, poderia ter sido o fim do teatro público elisabetano. A explicação mais plausível – e na qual os próprios atores acreditavam – é que essa reação severa fora provocada pelo escândalo criado pela peça *The isle of dogs*. No começo de outubro, os atores detidos por sua participação naquela peça foram libertados, e se permitiu que as companhias teatrais retomassem suas apresentações regulares (exceto no Swan). O episódio, no entanto, enervou as companhias teatrais, pois evidenciava o quão vulnerável era sua situação em Londres e o quão facilmente seus caros teatros podiam ser destruídos. O Privy Council fora bastante explícito sobre a ordem de destruição, especificando àqueles responsáveis pela demolição dos teatros que "os desfigurassem de tal maneira que não pudessem mais ser aproveitados para o mesmo uso". O assunto da peça *The isle of dogs* nos proporciona uma percepção aguçada do tipo de

sensibilidade exacerbada com que se encenavam questões políticas à época.

Para Shakespeare e seus companheiros do Chamberlain's Men, 1597 e 1598 não foram os melhores anos de suas vidas. Além do problema no Theatre e no Blackfriars, eles tiveram que lidar com a morte de James Burbage e de seu patrono, Henry Carey, o camareiro-mor do reino (a quem sucedeu seu filho, George Carey, primeiro como patrono e depois como camareiro-mor). Também perderam a colaboração de dois importantes atores, o veterano artista e acionista George Bryan (reconhecido no Primeiro Fólio como um dos "principais atores" das peças de Shakespeare) e Samuel Cross (cujos talentos ainda eram relembrados mais de uma década depois). O período duro e turbulento começara um ano antes, no verão de 1596, quando um surto da peste fechara os teatros por um curto período. Para ganhar dinheiro, Shakespeare e seus colegas atores abandonaram Londres e pegaram a estrada, excursionando pelo sudoeste da Inglaterra e se apresentando diante de plateias provincianas, com paradas registradas em Faversham, Dover e Bath. Para Shakespeare, esse período traria notícias terríveis.

Foi ainda na estrada ou imediatamente depois do retorno daquela excursão a Faversham, em agosto de 1596, que chegou a ele o aviso da morte de seu único filho, Hamnet, que foi enterrado em Stratford-upon-Avon em 11 de agosto. Não deve ter sido fácil para Anne Shakespeare contatar seu

marido itinerante para transmitir-lhe a notícia da doença e da morte de Hamnet. De Stratford, um mensageiro demoraria pelo menos quatro ou cinco dias para encontrar Shakespeare – assim, é improvável que ele tenha sabido da morte do filho a tempo de chegar em casa para o funeral. Diferentemente de Ben Jonson, que deixou um poema tocante sobre a morte de seu filho e xará Benjamin, Shakespeare não deixou nenhuma homenagem para Hamnet. Mas, à época, ao contrário de Jonson, Shakespeare vivia a grande distância da família e só raramente voltava para casa. Hamnet e sua irmã gêmea, Judith, nascidos dois anos depois de sua irmã mais velha, Susanna, foram batizados em 5 de fevereiro de 1585. No final dos anos 1580, Shakespeare deixou a mulher e os três filhos pequenos em Stratford para tentar a sorte em Londres. Ele, provavelmente, mal conhecia o filho, mas isso não significa que não tenha sentido profundamente a perda. E esse evento pode até ter influenciado a queda de sua produção no ano seguinte. Simplesmente não sabemos.

O CONVITE PARA TORNAR-SE SÓCIO-PROPRIETÁRIO DE UM NOVO TEATRO, EM Bankside, chegou num momento crucial na carreira de Shakespeare. E o empreendimento desempenharia um papel importante no redirecionamento de sua arte. O Globe ofereceu um recomeço a Shakespeare, a possibilidade de escrever para um novo conjunto de frequentadores de teatro com expectativas ainda não estratificadas, diferentes

daqueles que frequentaram os espetáculos no Theatre e no Curtain durante tantos anos. Desde 1596, pelo menos, quando James Burbage tentou e não conseguiu mudar a companhia para um teatro que acolhesse uma plateia mais privilegiada socialmente, os acionistas do Chamberlain's Men estavam divididos a respeito do tipo de audiência que queriam atrair. Alguns, como a grande estrela cômica Will Kemp, estavam muitíssimo envolvidos nas tradições do entretenimento popular dos teatros de subúrbio no norte da cidade. Para os outros acionistas, dentre os quais Shakespeare, que se sentiam menos à vontade com a situação, a mudança para o Globe reabriu a possibilidade de livrar-se da dependência dos esquetes improvisados e das jigas estridentes que as plateias no Curtain e no Theatre aprenderam a amar e a esperar nas peças. Com a mudança agora iminente, as diferenças sufocadas sobre essa questão reemergiram.

Os membros do Chamberlain's Men dependiam de milhares de londrinos dispostos a pagar um pêni ou mais, dia sim, dia não, para assistir a suas apresentações. Por essa razão, cada peça que eles encenavam era escrita visando a uma plateia popular e estreada em teatros públicos. Mas a segurança política de longo prazo da companhia dependia do patrocínio e do apoio da Corte. Felizmente, para os atores e os dramaturgos de Londres, a rainha e sua corte apreciavam assistir a peças de teatro. Mas Elizabeth não queria pagar para manter um elenco que fizesse, se tanto, meia dúzia de

apresentações por ano. Ela achava mais fácil e muito menos dispendioso recompensar os atores dando-lhes 10 libras a cada vez que eles se apresentassem na corte (embora seus cortesãos frequentassem as casas de espetáculos, a própria Elizabeth jamais colocou o pé num teatro público). A crença – que calhava de ser também a posição oficial do Privy Council – era de que as apresentações públicas não eram mais que ensaios gerais com figurino, ao passo que as principais companhias "podem estar mais capacitadas e mais bem preparadas para mostrar essas peças diante de Sua Majestade quando requisitadas com devida antecedência, para o que basicamente elas têm sido autorizadas e toleradas".

Ao longo dos últimos anos, Shakespeare tivera incomparável sucesso em agradar tanto as plateias populares quanto as aristocráticas – mas esses admiradores não eram necessariamente atraídos pelas mesmas coisas em suas peças. Os londrinos comuns afluíam para *Henrique IV, parte 1* pelos seus "conceitos chistosos". A peça continuava a encher o teatro: "deixem que apenas Falstaff venha, Hal, Poins, o resto", escreveu Leonard Digges, e "dificilmente você encontrará lugar. Tudo é tão incômodo". As plateias palacianas, ao contrário, eram mais atraídas pelo flerte da peça com as preocupações políticas do momento (o que explica por que o camareiro-mor pediu a Shakespeare e a seus colegas para apresentá-la quando teve que receber o embaixador flamengo).

Nos últimos tempos, Shakespeare e seus colegas atores foram muito mais convidados para apresentações na corte do que as outras companhias teatrais, 15 vezes nos últimos três anos (e sua companhia também fazia espetáculos privados para aristocratas tanto em Londres quanto em suas grandes casas no campo). Eles tinham clara consciência da importância do apoio da rainha, do Privy Council e do camareiro-mor – ainda mais pela incerteza sobre quanto tempo Elizabeth ainda reinaria. Precisavam preparar-se para a possibilidade de que apenas uma companhia teatral ficasse sob a proteção do futuro monarca ou fosse escolhida com um *status* especial, para ser a próxima "Queen's" ou, mais provavelmente, "King's" Men.

Só porque Shakespeare era capaz de escrever peças que atraíam plateias de um amplo espectro social, não significava que não estivesse frustrado pelos limites que isso impunha ao que ele poderia escrever. À medida que sua compreensão do drama humano continuou a aprofundar- -se, seu desejo de experimentar – ampliar os limites da comédia e da tragédia, lidar com as questões sociais, históricas e políticas cada vez mais complicadas, expressar como os estados interiores da vivência poderiam ser transmitidos e até cunhar novas palavras quando a língua inglesa não oferecia os termos que sua imaginação evocava e implorava – entrava em desacordo com as exigências de escrever peças que tivessem que agradar a todos. Aqueles sonetos intrincados e brilhantes que ele continuava a

escrever certamente forneciam um escape, mas não era o bastante. Aqui também a mudança para o Globe, cuja identidade ainda não fora fixada, oferecia um novo caminho à frente.

As diferentes reações dos cidadãos e dos palacianos a seu trabalho eram uma parte do problema maior que Shakespeare precisava enfrentar e se referiam a como ele era visto como artista. Embora já tivesse escrito uma tragédia romana antiga, oito histórias inglesas pioneiras e algumas das melhores comédias que o palco inglês jamais vira, somente no ano anterior os críticos tinham começado a reconhecer seu talento. E foi ainda mais frustrante porque, quando o fizeram, foi justamente seu trabalho de conotação mais sexual – os dois longos poemas *Vênus e Adônis* e *Lucrécia*, sua tragédia de amor *Romeu e Julieta* e aqueles sonetos que somente uns poucos privilegiados tinham ouvido ou lido – que recebeu todas as glórias. Em 1598, por exemplo, o poeta Richard Barnfield celebrou as "veias por onde corre mel" de Shakespeare, em *Lucrécia* e *Vênus e Adônis*. Do mesmo modo, John Weever o chamou de "Shakespeare de língua de mel", num tributo poético naquele ano, quando a "Vênus sensual" e o "rosado Adônis" mais uma vez foram especialmente louvados. Weever quisera elogiar as peças, mas se confundiu com os nomes: "Romeu, Ricardo e mais, cujos nomes eu não sei". Shakespeare certamente não deve ter-se sentido lisonjeado.

Nessa época, o mais surpreendente elogio para Shakespeare apareceu no *Palladis Tamia: Wit's Treasury*, de Francis Meres, também publicado em 1598. Nenhum outro autor contemporâneo aparece tão favoravelmente no livro de Meres como Shakespeare, embora, mais uma vez, é o Shakespeare poeta do amor de fala mansa que merece a atenção: "a doce alma espirituosa de Ovídio vive no melífluo Shakespeare de fala de mel", escreve Meres, "haja vista seu *Vênus e Adônis*, seu *Lucrécia*, seu açucarado *Sonetos*, etc.". Previsivelmente, Meres inclui Shakespeare entre "o mais apaixonado entre todos nós, para deplorar e lastimar as perplexidades do amor". Shakespeare talvez tenha ficado aliviado ao ver essa caricatura equilibrada pela atenção conferida a suas peças, porque Meres também escreve que "Plauto e Sêneca são considerados os melhores para a comédia e a tragédia entre os latinos. Mas, entre os ingleses, Shakespeare é a excelência em ambos os gêneros para o palco. Para a comédia, testemunham suas peças *Cavalheiros de Verona* (*Gentlemen of Verona*), *Comédia de erros* (*Comedy of errors*), *Trabalhos de amor perdidos*, *Trabalhos de amor ganhos* (*Love labor's won*), *Sonho de uma noite de verão* e *O mercador de Veneza*. Para a tragédia, seus *Ricardo II*, *Ricardo III*, *Henrique IV*, *Rei João*, *Tito Andrônico* (*Titus Andronicus*) e sua peça *Romeu e Julieta*". Mas apenas sete das peças de Shakespeare haviam sido publicadas antes de 1598, e não foi senão naquele ano que seu nome apareceu no frontispício de uma peça.

O Ovídio inglês – o poeta do "coração que rouba os versos", como diria dele um contemporâneo anônimo dois anos mais tarde – tinha uma reputação difícil de ser abalada. O mesmo escritor anônimo até o repreendeu por evitar temas e assuntos mais sérios: "Será que um tema mais sério não o contentaria/ Sem a lassidão preguiçosa e tola do amor". Também sabemos pouco sobre os hábitos de leitura e de compra de livros dos elisabetanos, mas os indícios confirmam que a escrita amorosa de Shakespeare era a de maior apelo, especialmente para os leitores mais jovens. Quando, por exemplo, William Drummond, poeta escocês de 21 anos, chegou a Londres, em 1606, ele manteve uma lista dos títulos dos livros que lia. Drummond passou por cima das histórias e das maiores tragédias de Shakespeare em seu primeiro ano em Londres em favor de *Romeu e Julieta, Sonho de uma noite de verão, Lucrécia* e *O peregrino apaixonado*. Deve ter lido também *Vênus e Adônis*, já que o título aparece em outra lista de livros que ele possuía.

Shakespeare sabia que suas peças eram avaliadas diferentemente na corte, onde era reconhecido como um dramaturgo alerta ao mundo faccionário da política contemporânea. Junto de *Ricardo II* (cuja cena da deposição jamais foi impressa durante a vida de Elizabeth), provavelmente *Henrique IV, parte 1* lhe garantira a reputação de que desfrutava. E podem até mesmo ter provocado uma reação raivosa do novo camareiro-mor, William Brooke, Lord Cobham, que sucedeu brevemente o patrono da companhia

teatral de Shakespeare, Henry Carey, Lord Hunsdon, naquele ofício. Shakespeare retratara o xará de Cobham, um anterior Lord Cobham, chamado Sir John Oldcastle, como um glutão dissoluto e turbulento – um retrato claramente em desacordo com a reputação de que Oldcastle gozava como um dos grandes mártires protoprotestantes da Inglaterra. Dessa distância, é difícil determinar se a desfeita inicial de Shakespeare foi intencional, se uma tentativa de ridicularizar um herói puritano como Oldcastle, ou se uma estocada maliciosa que alinharia o autor com as facções da corte que se opunham a Cobham e a seu filho. É possível que o irritadiço novo camareiro-mor tenha se sentido humilhado pelo fato de a peça de Shakespeare sobre Oldcastle ser apresentada na corte sob sua supervisão direta e que a ofensa somente tenha sido notada naquela ocasião. Para encurtar a história, o fato é que Shakespeare recebeu ordem para trocar o nome, e ele assim o fez, transformando Oldcastle em Falstaff.

O antagonismo, entretanto, não parou por aí, o que sugere que a desfeita não fora acidental. Ainda que Shakespeare tivesse cometido um deslize e sem querer ofendido os Cobhams na primeira vez, é provável que o tenha feito deliberadamente em sua peça seguinte, *As alegres comadres de Windsor*, para escrever a qual ele interrompeu *Henrique IV, parte 1*. Dessa vez, embora cuidadoso o bastante para chamar o herói de Falstaff, e não Oldcastle, Shakespeare deu o nome Brook ao marido dissimulado, ciumento e muito

ridicularizado da peça. O sobrenome dos Lord Cobhams era Brooke, e a ofensa era claríssima – para a qual o supervisor oficial de entretenimento, Edmund Tilney, que deu seu selo de aprovação à peça, deve ter feito vista grossa. Shakespeare também incluiu em *As alegres comadres* uma alusão gentilmente zombeteira a um real duque alemão (chamado Mompelgard), que vinha rondando a corte inglesa à espera de ser admitido na Ordem da Jarreteira, da Inglaterra.

Em 1598, o relacionamento de Shakespeare com a corte se intensificava de parte a parte. Ele era não apenas uma presença regular na corte, mas também quem apontava a maneira como as principais famílias da Inglaterra davam voz a suas experiências políticas, e suas palavras entraram no vocabulário da corte como uma estenografia para os complicados mexericos e as manobras que definiam a vida ali. Tobie Matthew, por exemplo, pôde escrever a Dudley Carleton que "Sir Francis Vere está vindo em direção aos Países Baixos acompanhado de Sir Alexander Ratcliff e Sir Robert Drury. 'A honra lhes dá remorso, e o mundo acha que a honra rapidamente irá picá-los outra vez'" – aqui parafraseando a verdade não adornada de Falstaff sobre os perigos de perseguir a honra em *Henrique IV, parte 1*: "A honra me dá remorso. Realmente, mas como a honra irá picar-me quando eu chegar?... O que é aquela 'honra'? Ar."*[1] O ponto principal da observação de múltiplas camadas de Tobie Matthew parece ser que, enquanto aqueles homens ambiciosos são esporeados (picados) pela honra, o consenso

na corte é de que essa busca será desastrosa ("picado" nesse caso, significa ser marcado para morrer).

Esse não é o único exemplo registrado que sobreviveu (e quem sabe quantas alusões mais nas conversas da corte não foram registradas?). No final de fevereiro de 1598, o conde de Essex escreveu ao secretário de Estado, Sir Robert Cecil, na França: "Rogo que me recomende a Alexander Ratcliff e lhe dê a notícia de que sua irmã está casada com Sir John Falstaff". Dessa vez, a alusão ao personagem de Shakespeare é parte de uma piada sobre Lord Cobham (agora apelidado de Falstaff por causa da oposição de sua família ao uso do nome Oldcastle por Shakespeare) aventurar-se no campo matrimonial, perseguindo Margaret, a bela irmã de Ratcliff. Ao mesmo tempo, circulavam rumores de que Cobham também estava cortejando a rica filha do mercador Sir John Spencer. Essex estava na corte no dia 26 de fevereiro de 1598 – um dia antes ou depois de ter escrito essa carta –, onde pode ter visto a apresentação de *As alegres comadres de Windsor* executada pelo Chamberlain's Men, na qual um Falstaff sexualmente predatório recebe seu justo castigo. Essex tinha aversão a Cobham, e aludir ao personagem de Shakespeare era uma maneira de cutucá-lo (ao relacioná-lo aos múltiplos alvos amorosos de Falstaff na peça) sem, contudo, desagradar a Robert Cecil, o poderoso cunhado de Cobham. Um ano depois, a mulher do conde de Southampton escreveria a seu marido sobre o último mexerico em torno das travessuras sexuais de Cobham, em termos

shakespearianos similarmente velados: "Toda a notícia que posso mandar-lhe, e acho que o divertirá, é que li numa carta de Londres que Sir John Falstaff foi feito pai de um formoso peixinho de água doce por sua senhora. Dame Pintpot, um menino que é só cabeça, com um corpo muito pequeno."

Nenhum outro dramaturgo elisabetano teve suas palavras e seus personagens usados como uma espécie de código para os cortesãos dessa época, porque nenhum outro escritor falou sobre as preocupações destes tão diretamente quanto Shakespeare. Não é surpresa que as poucas referências dessa época às peças populares apresentadas nas casas da aristocracia sejam limitadas à obra de Shakespeare, em geral a suas histórias. Mas não se pode evitar o risco de desagradar a uma facção poderosa enquanto se agrada a outra. Shakespeare caminhava pisando em ovos, já que, como o episódio da peça *The isle of dogs* deixara claro, a punição por ultrapassar os limites do aceitável era severa. Tentar satisfazer aqueles membros na corte introduzira um conjunto diferente de riscos e constrangimentos.

A maneira que Shakespeare encontrou para sair do dilema de escrever peças, tão prazerosas para a corte quanto para o teatro público, foi contraintuitiva. Em vez de nivelar por baixo, ele decidiu escrever peças progressivamente mais complicadas, que dispensavam os prazeres fáceis e faziam com que ambos os conjuntos de plateias trabalhassem mais e mais para compreendê-las, como jamais se fizera anteriormente. Essa guinada não era algo que ele pudesse ter

imaginado fazer cinco anos antes (quando ainda não possuía a condição – e as plateias londrinas, a sofisticação – para administrar isso). E esse desafio ao *status quo* provavelmente não era algo que fosse aceitável no Curtain em 1599. Mas Shakespeare tinha uma percepção clara do que os frequentadores veteranos de teatro seriam capazes de assistir, e deixou de lado os pedidos pelas velhas peças favoritas e os estereótipos que os definiam como "espectadores superficiais, sem gosto ou espírito crítico". Ele se comprometeu a não apenas escrever grandes peças para o Globe, mas também a deixar a plateia confortável com a progressiva complexidade de sua obra. Mesmo antes do Theatre ter sido desmontado, talvez já pensasse com estusiasmo no que estava por vir, compreendendo o quão cruciais seriam suas primeiras peças no novo Globe. Era uma aposta, e existia nela a possibilidade de exceder-se e perder ambas as plateias, a popular e a aristocrática.

Até aquele momento, Shakespeare estava morando no norte de Londres, em alojamentos alugados em St. Helen Bishopsgate. Uma área popular para atores, a curta distância de Shoreditch, do Theatre e do Curtain. Era também uma vizinhança agradável e de bom nível, lar de músicos e mercadores. Mas quando a construção do Globe começou, Shakespeare se mudou para o Liberty of the Clink, em Southwark, uma vizinhança mais agitada, mais vulgar e ruidosa, fora dos limites da cidade, mas muito perto de onde o teatro seria edificado. Os aposentos alugados no Bankside

– em Londres, ele sempre morou de aluguel e vivia se mudando, para frustração dos coletores de impostos – devem ter reforçado o sentimento de um recomeço e o novo entorno deve ter contribuído de maneira imprevisível para o grande surto criativo que se seguiu.

Enquanto tudo isso acontecia, Shakespeare estava tentando terminar a peça *Henrique V*, sobre a qual vinha pensando havia vários anos – desde 1596, quando decidira esticar a trama de sua principal fonte dramática, a obra anônima *Famous Victories of Henry the Fifth* [Vitórias famosas de Henrique V], para abranger as duas partes de *Henrique IV* e também *Henrique V*. Os eventos profissionais e políticos continuaram a influenciar a peça. As cicatrizes da revisão que *Henrique V* carrega – as inconsistências, os locais que são especificados e depois alterados, os personagens que são introduzidos e depois desaparecem misteriosamente, as repetições que parecem ser fantasmas remanescentes de antigos rascunhos – testemunham o quanto a concepção da peça de Shakespeare continuou mudando. Parece que ele demorou muito mais que o habitual para completar a peça, e é improvável que estivesse pronta para ser apresentada antes do final de março de 1599. Shakespeare sabia, então, que ela seria a última peça que escreveria para os leais frequentadores dos subúrbios do norte da cidade e também a primeira que entraria no repertório do Globe. Como Shakespeare reconhece no melancólico epílogo de *Henrique V* – com sua referência à importância das peças históricas de

uma década, com as quais ele entretera as plateias de Shoreditch –, essa peça marcou o final de um estágio de sua carreira e o começo desconhecido de outro.

INVERNO

When carefull man hath carried all the yeare
And sees how god hath prospered his encreasse
He killes his swyne And minds to make good cheare
To passe the tyme while winters Rage doth ceasse
December
CAPRICORNUS
the distilling house

"Dezembro", T. F., A Book of Diverse Devices, c. 1600

– 1 –

Uma batalha de vontades

Will Kemp, Kemps's Nine Days Wonder, 1600

No final da tarde de terça-feira, 26 de dezembro de 1598, dois dias antes daquele encontro fatal no Theatre, o Chamberlain's Men seguiu seu caminho pelas ruas escuras e gélidas de Londres até o palácio Whitehall para apresentar-se diante da rainha. Elizabeth retornara ao palácio em meados de novembro, a tempo das celebrações do aniversário de sua subida ao trono. Whitehall, seu único lar em Londres, era também seu palácio favorito, onde ela passou um quarto de seu reinado, especialmente

perto do Natal. A entrada de Elizabeth em Londres seguia um protocolo tradicional: a cerca de um quilômetro e meio fora da cidade, ela era recebida pelo Lord Mayor Stephen Soame e seus confrades, que usavam "casacos de veludo e correntes de ouro". Elizabeth voltava do palácio Richmond, onde permanecera apenas um mês, após sua estada no palácio de Nonsuch. Problemas de instalações sanitárias, dificuldade de alimentar tantos cortesãos com suprimentos locais limitados e talvez uma certa inquietação faziam a corte de Elizabeth parecer-se com uma gigantesca companhia mambembe, que anualmente rodava pelos palácios reais de Whitehall, Greenwich, Richmond, St. James, Hampton Court, Windsor, Oatlands e Nonsuch. Mas, em contraste com a única carroça que transportava o figurino e o cenário de uma trupe teatral itinerante, um comboio com várias centenas de vagões partia para a próxima residência real. E ele levava tudo o que era necessário à rainha e a cerca de 700 membros de sua criadagem, ou mais, para cuidar dos assuntos administrativos e cerimoniais no novo local.

Um século mais tarde, o palácio Whitehall seria completamente destruído por um incêndio, deixando "nada além de muros e ruínas". A reconstrução arqueológica seria fora de propósito, porque Whitehall era pouco mais que uma miscelânea de prédios góticos já fora de moda na época de Shakespeare. Foi o epicentro do poder na Inglaterra, começando com a rainha e irradiando para seus conselheiros privados e cortesãos menos importantes. Uma mistura entre

o Senado da antiga Roma e o Coliseu, era em Whitehall que os embaixadores eram recebidos e entretidos, que cães era açulados contra ursos, que as políticas doméstica e externa eram determinadas, que os monopólios lucrativos eram distribuídos, que os torneios dos aniversários da subida ao trono aconteciam, que os sermões das terças-feiras gordas eram pregados. Acima de tudo, era uma usina de mexericos, onde cada gesto real era dissecado incessantemente. Quando o Chamberlain's Men se apresentava na corte, eles acrescentavam mais um quê de espetáculo a tudo.

Whitehall figurava tão fortemente na imaginação de Shakespeare que chegou a fazer uma breve aparição em sua última peça, *Henrique VIII* [*Henry the Eighth*]. Quando um cortesão de menor importância descreve de que modo Ana Bolena retornou a "York Place" depois de sua coroação em Westminster, ele é corrigido rispidamente: "Você não deve mais chamá-lo de York Place; isso é passado,/ pois, desde que o cardeal caiu em desgraça, aquele título foi perdido."[1] Henrique VIII cobiçara o elegante prédio de onde expulsou o cardeal Wolsey, e o rebatizou: "Esse agora é do rei e se chama Whitehall."[2] O cortesão que tão descuidadamente falara de "York Place" se desculpa e explica que "Eu sei,/ mas isso foi alterado tão recentemente que o antigo nome/ está fresco para mim"[3].(4.1.95-99) A identidade de Whitehall viveu sujeita aos caprichos reais, sua história foi facilmente reescrita. O fato de essa conversa acontecer depois de uma

discussão abafada sobre "estrelas cadentes" na corte torna seu viés político ainda mais óbvio.

Para um escritor como Shakespeare, cujas peças exibiam uma fascinação maior com as cortes que as de qualquer outro dramaturgo elisabetano, as visitas a Whitehall eram inspiradoras. O palácio estava muito longe de qualquer coisa que ele jamais vivenciara em sua nativa Stratford-upon-Avon, que testamentos sobreviventes e registros municipais descrevem como um lugar atrasado e enfadonho, desprovido de cultura. Poucos grupos de teatro apareciam, havia poucos livros, dificilmente algum instrumento musical, nenhum quadro que se soubesse, a monotonia estética só era quebrada pelas peças de tecido pintadas que ornamentavam os interiores (como as oito que existiam penduradas na casa da mãe de Shakespeare, em Wilmcote). Mas nem sempre fora assim. Outrora, vívidos quadros medievais da Paixão e do Juízo Final decoraram as paredes da igreja de Stratford, mas eles foram caiados por reformadores protestantes antes do nascimento de Shakespeare.

Whitehall tinha tudo que não existia em Stratford. O palácio abrigava a maior coleção de arte internacional do reino, seus "salões espaçosos" exibiam "tapeçaria persa", seus tesouros eram "recolhidos das cidades mais ricas da orgulhosa Espanha" e mais. Para um inglês que (como sua rainha) jamais deixara a costa da Inglaterra, o palácio oferecia uma rara oportunidade de ver o trabalho produzido por artistas e artesãos estrangeiros. Um curto desvio no alto

de uma escada para a galeria privada, que dava vista para o pátio de justas e torneios, levava Shakespeare a uma galeria estonteante. O teto era coberto de ouro, e as paredes eram forradas com quadros extraordinários, incluindo um retrato de Moisés, sobre o qual se dizia possuir "surpreendente semelhança". Perto dele estava pendurado "o quadro mais belamente pintado sobre vidro que mostra os 36 incidentes da Paixão de Cristo". Mas a pintura que mais chamava atenção era um retrato do jovem Eduardo VI num dos corredores. Todos que dele se aproximavam pela primeira vez achavam que "a cabeça, o rosto e o nariz são tão longos e malformados que não parecem representar um ser humano". Ao lado direito do quadro havia uma barra de ferro com uma placa. Os visitantes eram encorajados a olhar o quadro por um pequeno buraco, ou um *O*, cortado na placa: para surpresa deles, "o rosto feio se transformava em outro bem formoso".

Uns poucos anos antes, esse quadro famoso inspirara algumas linhas de Shakespeare sobre o significado de um ponto de vista em *Ricardo II*: "Como as perspectivas, as quais encaramos de frente/ mostram nada além de confusão, olhadas de esguelha/ distinguem a forma."[4] (2.2.18–20) O quadro pode ter também inspirado uma reflexão similar em *Henrique V*, sobre olhar "em perspectiva"[5]. (5.2.321) O que o coro chama nessa peça de "Rijo O", o próprio teatro, funciona como esse quadro de Whitehall: sua lente é capaz de dar forma e significado ao mundo, mas somente se os

frequentadores do teatro fizerem o esforço imaginativo necessário.

Saindo dessa galeria de quadros, Shakespeare em seguida teria entrado na esfera da longa galeria privada que passava pela câmara do Privy Council, onde a vontade de Elizabeth era traduzida em política de governo. Os feriados de Natal não atrapalhavam o trabalho dos conselheiros: sete deles se encontravam ali naquele dia, ordenando, entre outras coisas, que roupas quentes fossem providas às tropas inglesas miseravelmente equipadas que enfrentavam o severo inverno irlandês. Os conselheiros suspenderam seus trabalhos a tempo de juntar-se ao entretenimento daquela noite e voltariam ao trabalho na manhã seguinte.

Em seguida, o sinuoso corredor passava pelos aposentos privativos de Elizabeth, incluindo seu quarto de dormir, a biblioteca e as salas onde ela se vestia e jantava. Quando Elizabeth não estava em Whitehall, essas salas eram abertas à visitação pública. Relatos da época sobre os seus esplendores oferecem uma vaga ideia acerca da pujança que se via. O teto de seu quarto era dourado, embora o próprio aposento fosse escuro, com apenas uma janela. O exótico banheiro de Elizabeth atraía considerável atenção, especialmente o modo como "a água jorrava de conchas de ostras e diferentes tipos de pedras". Nos aposentos também havia órgãos e virginais que a própria rainha tocava, assim como "numerosos relógios primorosamente elaborados de todos os tamanhos". E, claro, o palácio abrigava o guarda-

roupa fabulosamente ornamentado e dispendioso da rainha, de extraordinário interesse para um dramaturgo como Shakespeare, cuja companhia investia tanto de seu capital em uma profusão de trajes.

A biblioteca da rainha também interessava a Shakespeare, com seus livros em grego, latim, italiano, francês e inglês, além de alguns manuscritos da própria Elizabeth. E isso não era só para uso alheio: William Camden registra que Elizabeth "lia ou escrevia algo diariamente"; e que, em 1598, ela "traduziu para a língua inglesa a maior parte do livro *Da arte poética*, de Horácio, e um pequeno livro de Plutarco, *Da curiosidade*, e escreveu as traduções de próprio punho, embora a rebelião na Irlanda estivesse então se inflamando de forma perigosa". Uma rainha que escrevia todos os dias deve ter sido uma crítica particularmente perspicaz e talvez mais disposta que a maioria em relação a um dramaturgo que fazia a mesma coisa.

Quando se aproximava da sala na qual se apresentaria naquela noite, Shakespeare precisava passar primeiro pela câmara privada (que abrigava o famoso mural de Holblein de Henrique VII, Henrique VIII e suas esposas, Elizabeth de York e Jane Seymour) e, em seguida, pelo majestoso salão de audiências. Este era o santuário particular: apenas o círculo mais íntimo de Elizabeth, seus mais diletos cortesãos, recebia permissão para entrar nos aposentos privados, e a distinção entre esses e os demais era bem definida. Esses

aposentos eram decorados com um "teto dourado" e "quadros das guerras que [Elizabeth] empreendera".

A impressão geral, como um visitante estrangeiro escreveu em 1600, era de que Whitehall era "um lugar que enchia uma pessoa de admiração". A esse respeito, Whitehall parecia-se com outros lugares que produziam grande admiração na Inglaterra elisabetana, os teatros públicos. Como os teatros, o palácio contava com espaço para exibição pública, mas também bastidores, áreas secretas fora do alcance dos espectadores, o que só lhe acrescentava mistério. Havia tanta preocupação com a mistura de gêneros artísticos na corte quanto nas casas de espetáculo. Os visitantes de Whitehall registraram suas impressões sobre alguns de seus artefatos mais memoráveis, incluindo o busto de Átila, o Huno, um retrato de "um aleijado sendo carregado sobre os ombros de um homem cego", uma natureza-morta holandesa, um grupo de retratos dos principais teólogos da Reforma Protestante, um relógio de corda de "um etíope montado sobre um rinoceronte", um "quadro genealógico dos reis da Inglaterra", um "grande espelho com uma cobertura de seda", um retrato de Júlio César (que certamente chamou a atenção de Shakespeare), um retrato de Lucrécia (que sem dúvida também o atraiu), um relógio de sol "na forma de um macaco", um mapa bordado da Bretanha, uma "descrição do Novo Mundo sobre duas pranchas com mapas do Novo Mundo ao lado", e um órgão de madrepérola com uma inscrição chamando a rainha

virgem da Inglaterra de "outra Maria" (uma associação que decerto aborrecia os críticos puritanos de Elizabeth). Outros objetos também exibiam divisas ou inscrições, incluindo um em que se podia ler: "Existem três coisas que destruíram a soberania de Roma: ódio secreto, conselho juvenil, interesse próprio." Uma grande parte da arte exposta tinha a intenção de lisonjear e exaltar Elizabeth, como o quadro de "Juno, Palas Atena e Vênus junto com a rainha Elizabeth".

Shakespeare teria apreciado a extensão do que Whitehall, em última análise, significava quanto a histórias competitivas e contestadas. As alusões à Virgem Maria faziam companhia aos retratos das pessoas ilustres da Reforma. Fantasias de mundos distantes – como o etíope montado num rinoceronte – brigavam por atenção com os mapas e globos grandiosos que exibiam o alcance do comércio e da colonização inglesa. Relógios de sol dividiam o espaço com os relógios continentais de avançada tecnologia. As riquezas contidas no palácio eram, de modo distante, relacionadas com aquelas encontradas no fenômeno do século XVI chamado *Wunderkammer*, ou gabinete de maravilhas. Ancestral do museu moderno, o gabinete de maravilhas geralmente era um salão separado para exibir objetos exóticos. Em Londres, o melhor e mais elegante desses gabinetes pertenceu provavelmente a Walter Cope, um mercador empreendedor e membro da Sociedade de Antiquários de Elizabeth. Durante sua visita a Londres em 1599, Thomas Platter foi ao gabinete de maravilhas de Cope,

“recheado de estranhos objetos estrangeiros em todos os cantos”: um talismã africano feito de dente, o cetro e o sino do bobo da corte de Henrique VIII, um machado e uma canoa feitos de uma pedra indiana, uma corrente feita de dentes de macacos, um rabo de unicórnio e sapatos de todos os lugares do globo. Em outro desses gabinetes, numa casa de antiguidades sem nome na ponte de Londres, Platter viu até “um grande camelo vivo”.

O que distinguia Whitehall da miscelânea dos gabinetes de maravilhas é que os objetos desses gabinetes eram relacionados apenas à sua estranheza e à sua capacidade de causar assombro. As peças de Whitehall, por sua vez, abrangiam um trabalho proteico em progresso, e seus objetos, se corretamente interpretados, transmitiam uma narrativa complexa de poder dinástico e intriga política. Nenhum outro salão do palácio exemplificava melhor essa narrativa do que a galeria de escudos, um salão comprido que dava vista para o Rio Tâmisa, por onde passavam os visitantes que chegavam de barco à corte. Essa galeria era atulhada com centenas de *imprese* – escudos de papelão nos quais havia quadros pintados e enigmáticas divisas latinas.

Essa prática estranha se originara no reinado de Elizabeth, que exigia que cada cavalheiro que participasse da celebração real e dos torneios dos aniversários da subida ao trono a presenteasse com um escudo de papelão. A pressão para produzir exatamente a *impresa* adequada era um peso para os cavalheiros, alguns dos quais solicitavam a ajuda de poetas e

artistas. Diferente de um emblema, que também combinava palavra e imagem, a *impresa* era altamente pessoal, sendo sua mensagem, como a de um soneto, vinculada ao relacionamento inescrutável entre o orador e o objeto da veneração. Nesse caso, o objeto venerado era a própria Elizabeth, e a mensagem da *impresa* era uma tentativa do cortesão de elogiar ou adular a rainha. Pode-se dizer que a galeria de escudos continha a história política do reinado de Elizabeth, com os altos e baixos acumulados dos pretendentes políticos. Ao apoiar-se na combinação enigmática da palavra e da imagem e no prodígio e talento interpretativo, essa galeria incorporava mais do que qualquer outro salão de Whitehall a extensão de quanto o mundo físico da corte se parecia com o mundo imaginativo do palco.

Sem dúvida, quando Shakespeare entrou na galeria dos escudos, seus olhos foram atraídos para sua própria contribuição anônima. Ele era obviamente habilidoso no gênero, e mais tarde faria publicidade de seu talento em *Péricles, príncipe de Tiro* [*Pericles*], que contém uma cena maravilhosa na qual seis cavalheiros exibem suas *imprese*; o próprio escudo de Péricles exibe "um ramo murcho, que só é verde no topo;/ A divisa: Nessa esperança, eu vivo"[6]. Por razões óbvias, sobreviveram poucos registros dos escritores fantasmas das *imprese*, embora exista uma entrada num livro contábil que registra que Shakespeare recebeu 44 xelins para prover a *impresa* que o conde de Rutland exibiu no torneio do dia da subida ao trono do rei Jaime, em março de 1613. Era um

bocado de dinheiro para tão poucas palavras. Shakespeare foi responsável apenas pela divisa; seu colega ator, Richard Burbage, um artista consumado, foi generosamente pago "para pintá-lo e fazê-lo". É altamente improvável que esse comissionamento no fim de sua carreira tivesse sido o primeiro trabalho *freelance* de Shakespeare. Quem mais, afinal de contas, poderia dar voz aos desejos não correspondidos de um cortesão?

O destino de Shakespeare em Whitehall era a grande sala de audiên-cias, onde os atores do Chamberlain's Men se apresentariam naquela noite. Como a companhia teatral mais proeminente do país, coube-lhe a apresentação na primeira noite dos feriados de Natal, como já vinha fazendo nos últimos cinco anos, mas eles não podiam dar-se ao luxo de repousar em seus louros. Tinham se apresentado em três das cinco noites nas festividades do Natal anterior, mas foram responsáveis por todas as quatro apresentações do Natal de 1596. Nessa temporada, estavam dividindo o palco com o Admiral's Men, com duas apresentações para cada grupo. Não era uma tendência animadora.

A grande sala de audiências era o lugar mais íntimo para as apresentações teatrais em Whitehall. Com pouco mais de 18 metros de comprimento, nove de largura e um pé-direito de mais de 6 metros, tinha assoalho de madeira e uma lareira e era decorado com tapeçarias. A acústica era provavelmente melhor que a do outro lugar, mais atrativo para apresentações teatrais, o grande salão, logo atrás da sala de

audiências e de frente para a capela, que era consideravelmente maior e tinha um pé-direito alto e chão de pedras. Um ano antes, um embaixador francês registrou as celebrações do Natal em Whitehall em seu diário: "eles começavam a dançar na presença da rainha, e a apresentar comédias, o que era feito no grande salão de audiências, onde o trono da rainha era instalado, e comparecia uma centena de senhores, muito bem ordenados, senhoras também, e a corte inteira". O embaixador francês não menciona, mas provavelmente havia algumas crianças. Lady Ann Clifford, que era uma menina de mais ou menos 9 anos nessa época, relembrou mais tarde como, durante o reinado de Elizabeth, "no Natal, eu costumava ir muito à corte e algumas vezes descansei num catre no quarto de minha tia Warwick". É provável que sua tia Warwick tivesse mantido uma companhia de atores no começo daquela década e seria apropriado que ela garantisse um lugar para sua jovem sobrinha nas apresentações dos melhores atores da época.

Se a grande sala de audiências tivesse de estar pronta para as danças depois da peça – incluindo as energéticas galhardas que exigiriam um bocado de espaço –, a plateia, com exceção de Elizabeth, no seu trono, sentaria em bancos ou tamboretes estofados (ou se acomodaria em bancos baixos num assento provisório, construído junto à parede). Muitas mãos colaboravam para fazer da apresentação um sucesso. O Office of the Revels supervisionava a iluminação e o cenário, enquanto o *sergeant painter* e sua equipe cuidavam de

qualquer pintura ou decoração que a apresentação exigisse. As equipes de escudeiros, porteiros e cavalariços do camareiro supervisionavam a limpeza e o aquecimento da sala, também os assentos e a decoração. Devia ser um grande aperto acomodar todas aquelas pessoas para assistir à apresentação da peça na sala de audiências. John Chamberlain escreveu no Natal de 1601: "tem havido tão poucas pessoas na corte neste Natal que a guarda não teve trabalho para manter as portas fechadas para as peças e os passatempos". Se esse Natal fosse mais típico, os guardas da rainha teriam tido muitomais trabalho.

Havia uma hierarquia social que determinava quem sentava em qual lugar durante as apresentações na grande sala de audiência. Essa não era uma sala pública de espetáculo, onde o dinheiro assegurava um lugar melhor. Um exemplo gritante de como a hierarquia social era mantida sobrevive na carta de um secretário, chamado Edward Jones, a seu senhor, o conde de Essex. Jones, que casara com uma mulher de classe social mais elevada que a sua, foi notado no Natal de 1596 pelo camareiro-mor, Cobham, ao lado de sua mulher, grávida, num lugar reservado para aqueles de melhor posição social. Shakespeare, cuja companhia era a única que se apresentaria na corte naquele Natal, pode ter testemunhado a humilhação que se seguiu. Por ordem de Cobham, um de seus funcionários se dirigiu a Jones, repreendeu-o publicamente e o mandou retornar ao lugar ao qual pertencia. Dias mais tarde, Jones escreveu para

Cobham, reclamando: "... o que mais me contrista é a desgraça pública que o senhor me conferiu durante a peça no domingo à noite. Não somente diante de muitos de meus amigos, que acharam que o senhor agiu errado comigo. Mas, sobretudo, na presença de minha mulher, que, estando com criança, se sentiu tão mal que chorou." Jones protestou alegando que ele estava apenas zelando pela mulher grávida, não tendo a pretensão de sentar-se em lugar que não lhe cabia, e que não merecia ser chamado de "sujeito descarado" e com "outras palavras de desonra".

Se, como é provável, os atores do Chamberlain's Men apresentaram na corte a obra mais recente de seu dramaturgo residente durante o Natal de 1598, eles, então, teriam encenado *Henrique IV, parte 2* e *Muito barulho por nada*. Contra esse arranjo teatral, o Admiral's Men estava oferecendo um programa relativamente mais leve: duas peças sobre Robin Hood, de autoria de Anthony Munday e Henry Chettle (Chettle foi pago no final de novembro de 1598, "por emendar *Robin Hood* para a corte" – provavelmente inserindo mudanças no texto solicitadas pelo supervisor oficial de entretenimentos, Edmund Tilney). As responsabilidades de Tilney também incluíam "reunir os variados atores, examinar, adequar e reformar seus temas que, de outra maneira, não são convenientes para serem exibidos diante de Sua Majestade". Além disso, ele teria revisto cuidadosamente cada peça que seria apresentada no Natal, por volta de novembro, dessa vez não apenas vetando

o roteiro, mas também examinando em minúcias um ensaio do guarda-roupa no Office of the Revels, para garantir que não passasse nenhuma ofensa visual ou verbal.

Se os atores do Chamberlain's Men apresentaram *Henrique IV, parte 2* nesse Natal, seu sentido de oportunidade não poderia ter sido melhor. Seu prólogo de abertura é falado por um personagem chamado Rumor, uma presença familiar na corte – "Abram seus ouvidos, para os quais você vai parar/ O espiráculo de ouvir quando o alto Rumor fala"[7]:

> Sobre as minhas línguas cavalgam calúnias constantes
> As quais eu pronuncio em vários idiomas,
> Enchendo os ouvidos dos homens com falsos relatos.
> Eu falo de paz enquanto inimizade disfarçada,
> Sob o sorriso da segurança, fere o mundo.[8]
>
> (1.1.1–10)

Rumor continua com uma imagem de que Shakespeare gostava o bastante para retrabalhá-la e melhorá-la na reprimenda de Hamlet a Rosencrantz e Guildenstern: "Você vai tirar proveito dessa armadilha? [...] Vai aproveitar-se de mim, logo você que parecia conhecer meus termos" (3.2.350–65)[9]:

> Rumor é uma flauta,
> Tocada por desconfianças, ciúmes, conjecturas,
> E é tão fácil e tão simples de parar
> Que o monstro rude com cabeças incontáveis,

A multidão ainda discordante e hesitante,

Pode agir sobre ela.[10]

(1.1.15–20)

Essas palavras teriam calado fundo em Whitehall naquele dia de final de dezembro, quando rumores de grande importância circulavam pela corte ansiosa. Haveria paz ou guerra contra a Espanha? E o indeciso conde de Essex finalmente concordaria em liderar o exército inglês para reprimir a rebelião irlandesa?

Quando os atores do Chamberlain's Men encenaram *Henrique IV, parte 2* no Curtain, a peça terminara com um epílogo falado por Will Kemp. Os personagens que proferiam os epílogos de Shakespeare tinham a tendência de vacilar entre o mundo ficcional e o real, e o final dessa peça não é uma exceção. Quando o quinto ato termina, Sir John Falstaff – representado por Kemp – é arrastado para a prisão Fleet, e parece, pelo menos dessa vez, que Falstaff, um grande artista em tirar o corpo fora, não será capaz de livrar-se da encrenca. Mas Kemp repentinamente corre de volta para o palco. Um ou dois momentos se passam antes que a plateia compreenda que a peça realmente acabou e que Kemp está proferindo um epílogo, não como Falstaff, mas mais ou menos como ele mesmo. Uma diferença ardilosa, pois Kemp sempre representava Kemp, em qualquer papel que lhe fosse destinado:

> Se minha língua não pode convencer vocês a me absolver, vocês me mandariam usar as pernas? Só que isso não seria mais do que um pagamento leve, quitar dançando as minhas dívidas. Mas uma boa consciência presta qualquer satisfação possível e assim faria eu. Todas as damas aqui me perdoaram. Se os cavalheiros não o fizerem, então os cavalheiros não concordarão com as gentis damas, o que jamais foi visto numa assembleia como essa.
>
> Mais uma palavra, eu imploro a vocês. Se não estiverem empanturrados demais com as carnes gordas, nosso humilde autor continuará a história, com Sir John nela, e fará vocês se alegrarem com a bela Catarina, da França, onde, pelo que sei, Falstaff deve morrer de uma febre, a não ser que já tenha sido morto pela dura opinião de vocês; porque Oldcastle morreu mártir, e este não é ele. Minha língua está cansada quando minhas pernas também estão, desejo-lhes boa noite.[11]
>
> (*Henrique IV*, Epílogo 16-32)

O epílogo espirituoso consegue fazer várias coisas ao mesmo tempo. A menção repetida de Kemp a suas pernas e à dança sinaliza que uma jiga – uma paródia lasciva com dança, que concluía toda peça encenada publicamente e na qual Kemp se sobressaía – vai começar. Kemp também transmite a notícia de que Shakespeare, "nosso humilde autor", promete "continuar a história", de modo que seus admiradores podem ficar seguros de que em breve o verão novamente. Essa é a única vez em que Shakespeare não compartilhou com sua plateia o que estava planejando escrever em seguida – uma peça na qual apresentaria como atração Sir John

Falstaff e a noiva de Henrique, Catarina da França. O trabalho em andamento é claramente *Henrique V*, coroamento de uma sequência histórica que começara quatro anos antes com *Ricardo II* e continuara nas duas partes de *Henrique IV*. Acrescentada ao final do epílogo, é uma desculpa forçada para usar o nome de Oldcastle em *Henrique IV, parte 1* (de onde vem o repúdio àquele "Oldcastle morreu como mártir, e esse não é nosso homem."[12]

Esse epílogo não funcionaria na corte, onde as peças não acabavam com jigas irreverentes. Assim, como Hamlet escrevendo "algumas doze ou dezesseis linhas" para serem inseridas em *A ratoeira* (*The mousetrap*), Shakespeare acrescentou grosseiramente o mesmo número de linhas à apresentação especial em Whitehall. Uma vez terminada a desculpa de abertura, Shakespeare abre um novo tema, nesse epílogo revisado. O discurso é atrevido e confiante e pode ter surpreendido até seus desavisados colegas atores. Colocando-se no centro do palco, Shakespeare profere suas próprias linhas ("o que eu tenho a dizer é da minha própria lavra"). É a única vez em que nós o ouvimos falar para e como ele mesmo em suas peças:

> Primeiro, meu medo; depois, minha reverência; por último, meu discurso. Meu medo é seu desagrado; minha reverência, meu dever; e meu discurso, para pedir seu perdão. Neste momento, se buscam por um bom discurso, vocês me anulam, porque o que tenho a dizer é de minha própria lavra e o que de fato eu deveria dizer, eu duvido, provará minha própria emenda. Mas

> vamos ao propósito e, assim, à aventura. Que fique conhecido por vocês, como de fato ficará muito bem, que aqui eu estava no final de uma peça desagradável, para implorar por sua paciência para com ela e prometer-lhe outra melhor. Na verdade, eu quero pagar-lhes com isso, que se resultar num infausto empreendimento que se estraçalha, eu vou à falência, e vocês, meus gentis credores, perdem. Aqui eu lhes prometo o que serei e aqui eu entrego meu corpo à sua misericórdia. Desconte-me algo, e eu lhes pagarei algo e, como faz a maioria dos devedores, prometo-lhes infinitamente. E assim eu me ajoelho diante de todos; mas, na verdade, para rezar à rainha.[13]
>
> (Epílogo 1-15)

Esse é um trabalho de perito. Dessa vez, não há menção ao que será a próxima peça e nenhuma promessa de que Kemp retornará como Falstaff. A justificativa para Oldcastle em *Henrique IV, parte 1* (talvez essa, ou *As alegres comadres*, fosse "a peça desagradável", mas ele jamais a menciona) é belamente refinada. Foi como se Shakespeare estivesse oferecendo a peça de Falstaff, que eles acabaram de aplaudir, como uma compensação, uma maneira de corrigir-se. A partir desse ponto, a aceitação inicial da deferência social no epílogo – todas aquelas súplicas e reverências – abre caminho para a insólita sugestão de Shakespeare de que o dramaturgo e os frequentadores do teatro estão ligados numa parceria, são sócios num empreendimento. Aqueles, na plateia, alertas aos ecos do drama recente de Shakespeare podem ter pegado algumas palavras-chave nessa fala – empreendimento e crédito, descontando e pagando,

prometendo e descumprindo –, palavras centrais para sua peça sobre o novo mundo do capital de risco, *O mercador de Veneza*. Se Shakespeare se oferece como mercador aventureiro, suas peças como tesouro e sua plateia como investidores, então um "empreendimento infausto, desfavorável", que se estraçalha ou o leva à falência, acabará se provando muito custoso para seus credores.

A analogia entre a companhia teatral de posse comum, como o Chamberlain's Men, e as companhias mercantis de posse acionária não deixa de ser apropriada. Ambos os tipos de operação conjunta eram grandes niveladores, a riqueza que ambos produziam transformava antigas fronteiras sociais. Shakespeare, que recentemente traduzira seus ganhos teatrais num brasão de família e se somara às fileiras dos "gentis credores", compreendera que o dinheiro garantia a segurança, não apenas da propriedade, mas também da fidalguia. Para ele e os atores do Chamberlain's Men, as recompensas desse empreendimento eram tão palpáveis quanto os riscos da falência. Cortesãos veteranos sabiam quantas companhias teatrais talentosas tinham aparecido e sumido; na década anterior, Queen's Men, Sussex's Men, Pembroke's Men e Strange's Men haviam sido aplaudidas na corte e logo depois faliram todas. O pior pesadelo de um ator, ator-sócio de uma companhia, era a ameaça da ruína financeira pela perda de um espaço permanente na cidade para a apresentação dos seus espetáculos teatrais.

Quando Shakespeare descreve sua plateia como de "gentis credores", quer dizer não apenas que ela provê crédito ou permissão para deixá-lo escrever o que ele quiser, mas também que ela confia nele. Buscando as implicações dessa metáfora, ele redefine os termos da compreensão de sua plateia: se ela lhe der algum desconto, ou seja, se ela lhe der alguma pausa, ele a compensará em prestações. E, tirando proveito do fato de que os devedores prometem infinitamente (ou seja, prometem o mundo), Shakespeare diz que ele fará o mesmo. Como a maioria dos devedores, quando ele diz "infinitamente", quer dizer também "indefinidamente". Aceitos seus termos, então, a plateia será paga com peças imortais por um bom tempo. A versão do epílogo falado por Kemp descrevia "nosso humilde autor" se agarrando a uma bem-sucedida, agora familiar, fórmula de sucesso: a versão substituta, proferida pelo próprio Shakespeare na noite de 1599, não poderia ser mais diversa. É o mais perto que chegamos, em sua obra, de vê-lo revelando sua determinação para mover-se numa nova direção, uma na qual ele exigiria mais de sua plateia, de seus colegas atores e de si mesmo.

O que começara com Shakespeare reverenciando modestamente sua plateia termina com o que parece ser um segundo ato de deferência quando o epílogo chega ao fim. Ajoelhando-se em prece para concluir a peça (o próprio gesto, uma desgastada convenção elisabetana), pareceria restaurar o mundo do respeito e da hierarquia, em vez da

colaboração e da mutualidade. Mas Shakespeare – ator e cavalheiro – se contém e explica para a plateia que, embora pareça que ele está se ajoelhando "diante dela", de fato, não está; ele está se ajoelhando numa prece por Elizabeth, numa reverência que, agora, como era de se esperar, todas as outras pessoas na plateia se apressam em imitar. Em relação à monarca, devedores e credores, servos e senhores, atores e patronos – unidos todos de joelhos nessa prece para a rainha –, ao fim e ao cabo, estão no mesmo nível.

Esse epílogo incomum sobrevive por acidente, ou melhor, graças a um descuido. *Henrique IV, parte 2* foi publicado pouco menos de dois anos depois disso. Quando o manuscrito foi enviado à gráfica, ambas as versões do epílogo estavam juntas. O tipógrafo, inseguro sobre o que fazer, imprimiu ambas as versões, mas deixou um pequeno espaço adicional entre as versões do palácio Whitehall e do Curtain Theatre. Se tivesse pensado um pouco mais, teria compreendido que não fazia sentido para o ator que encenaria ajoelhar-se diante da rainha no meio do epílogo e depois levantar-se novamente. Quando o impressor do Fólio de 1623 se deparou com o dilema, também decidiu não escolher entre as duas versões, mas, diferentemente do outro, ele as misturou num único epílogo e, numa tentativa de melhorar as coisas, moveu a prece pela rainha para o final do epílogo. Bizarramente, os editores modernos e contemporâneos, que deveriam melhor saber, fizeram a mesma coisa, deixando

intacta a confusão e obscurecendo o motivo e a maneira pela qual Shakespeare redirecionou sua arte naquela época.

A ruptura com Will Kemp insinuada no epílogo revisado tornou-se total nos primeiros meses de 1599, quando Kemp se retirou (ou foi retirado) da sociedade no Globe e quase certamente da companhia também, permitindo que Shakespeare e os outros sócios enriquecessem com a divisão de suas cotas. A história inteira do motivo pelo qual Kemp mudou de ideia sobre o Globe e o Chamberlain's Men jamais será conhecida. Considerando o dinheiro que ele estava sacrificando ao abandonar a parceria, a distância entre como ele e os outros viam seu papel na companhia teatral e no Globe deve ter sido intransponível. O fato de que Shakespeare tenha escolhido cortar sua estrela cômica de *Henrique V* contraria as expectativas, porque as plateias familiarizadas com as versões de palco dessa história contavam com a presença de um bufão. É difícil dizer se esse corte precipitou a decisão de Kemp ou se foi uma reação a ela, embora eu suspeite da primeira hipótese. O grande predecessor de Kemp, Derick Tarlton, estrelara como o principal bufão na mais importante fonte dramática de Shakespeare, a obra anônima *The famous victories of Henry the Fifth.* Teria sido fato marcante na carreira de Kemp, no auge de sua popularidade, se ele tivesse ultrapassado Tarlton com sua própria versão cômica em *Henrique V.*

Desde o século XVIII, pelo menos, os críticos têm lutado para compreender o sentido da mudança de Shakespeare

sobre Falstaff. Por que ele teria abandonado uma de suas maiores criações – especialmente depois de prometer que nós, plateia, veríamos Falstaff novamente? Justificar isso apenas com argumentos artísticos não era fácil, embora Samuel Johnson tenha feito o melhor que pôde para desculpar Shakespeare: talvez ele "não pudesse inventar uma sucessão de aventuras adequadas para seu personagem, ou não pudesse juntá-lo a companhias que estimulassem seu humor, ou não pudesse abrir um novo veio humorístico". A desculpa – de que Shakespeare estava sem inventividade – é desesperada, e temos a sensação de que o próprio Johnson não acredita nela. O que Johnson achou especialmente imperdoável foi que Shakespeare renegou sua palavra: "Deixemos que autores menores aprendam com este exemplo, que é perigoso vender o urso que ainda não foi caçado e prometer ao público o que ainda não foi escrito." Aparentemente, Johnson não considerou que as razões de Shakespeare nada tinham a ver com o personagem, ou mesmo com a trama, mas com Kemp e a palhaçada. A desavença entre Shakespeare e Kemp – desavença que, de modo irônico, mas não intencional, está espelhada no gélido repúdio a Falstaff por Hal – foi não apenas uma rejeição a certo tipo de comédia, mas também uma declaração de que, dali em diante, seria um teatro do dramaturgo, e não do ator, não importando o quão popular esse fosse.

Kemp e Shakespeare formavam um par estranho. Pelo menos uma década mais velho que Shakespeare, Kemp era o

mais forte e altivo dos dois. Era um homem de físico bem talhado, dono de um vigor extraordinário, ainda que excepcionalmente engraçado. (Para representar o gordo Falstaff, ele devia usar uns calções gigantes, feitos sob medida.) Uma gravura executada em 1600 – o único retrato contemporâneo que temos de Kemp – mostra um homem do pescoço para cima bem entrado na meia--idade, com uma barba grisalha e o cabelo longo, mas o resto do corpo é de um homem muito mais jovem – de altura mediana, mas musculoso, enérgico, espigado, lépido, vestido com o traje tradicional do dançarino de morris. Kemp reagiria ao seu rompimento com o Chamberlain's Men por meio da dança – dançando para "fora do mundo" (num jogo de palavras com "fora do Globe"), fora de Londres, na direção de Norwich no começo de 1600, numa dança morris que durava umas poucas semanas, reconectando-o com suas raízes, numa apresentação solo. Seu comportamento sublinha outra diferença fundamental com Shakespeare que tem a ver com classe. Ele geralmente representava personagens rurais de classe baixa, como Bottom, Costard, Peter e Launcelot. Mesmo no papel do aristocrático Falstaff, Kemp representava um homem do povo e usava um gorro de trabalhador. Para Kemp, esse era mais do que um papel, era uma convicção que somente aumentava seu apelo popular. Ele desprezava alpinistas sociais e não media esforços para elogiar e defender aqueles que não se curvavam diante das

formalidades sociais. Sem dúvida, a busca de Shakespeare pela fidalguia foi recebida por Kemp de maneira avessa.

Kemp era um ator veterano, e o início de sua carreira datava de meados dos anos 1580, quando fora membro da principal companhia de teatro da época, Leicester's Men, uma companhia itinerante que se apresentava na corte, na zona rural inglesa e no continente, até na Dinamarca (Kemp pode ter deleitado Shakespeare com histórias dos espetáculos para a corte dinamarquesa em Elsinore). Shakespeare e Kemp devem ter se encontrado pela primeira vez em 1587, quando os atores do Leicester's Men passaram por Stratford-upon-Avon. Se Shakespeare, então com pouco mais de 20 anos, vislumbrava uma vida no teatro, assistir à apresentação do Leicester's Men em sua cidade natal deve ter sido um fator decisivo. Embora ambos possam ter feito parte do Strange's Men em 1594, a primeira vez em que seus nomes foram ligados oficialmente foi um ano mais tarde, em 1595, quando foram, junto com Richard Burbage, registrados, recebendo pagamento por cada apresentação na corte, pelo grupo recentemente formado, o Chamberlain's Men. O empreendedor Burbage era, então, um ator promissor, e Shakespeare estava emergindo como um importante dramaturgo e poeta. Mas, naquela época, a reputação de ambos era facilmente obscurecida pela de Kemp. Não deve ter havido qualquer dúvida na mente de Kemp em 1594, quando ele e Shakespeare se tornaram atores e sócios da companhia, ou mesmo em 1599, quando sua fama estava nas

alturas, de que ele seria lembrado como o maior nome do teatro elisabetano.

Por mais que Shakespeare fosse conhecido por todos como gentil, ele não era maleável, especialmente se isso significasse subordinar sua visão artística e sua vontade aos desejos dos extraordinários atores para os quais escrevia. É tentador ler um dos poucos casos contemporâneos sobre Shakespeare, como um verniz sobre esse aspecto de seu relacionamento com seus carismáticos colegas de cena. Dessa vez, entretanto, é a Richard Burbage que Shakespeare desloca em outro ato de substituição, uma inversão curiosa do truque da cama que figura tão abundantemente em suas comédias. A história aparece no diário de John Manningham, um estudante de Direito que a registrou em março de 1602 (embora uma história apócrifa possa já ter circulado durante alguns anos):

> Uma vez em que Burbage representou Ricardo III, houve uma cidadã que gostou dele de tal maneira que, antes de ir embora do espetáculo, fez chegar ao autor a notícia de que ele poderia juntar-se a ela naquela noite sob o nome de Ricardo III. Shakespeare, que escutara o trato dos dois, antecipou-se em procurar a moça, e estava nesse jogo quando Burbage chegou. Então, ao chegar a mensagem de que Ricardo III estava à porta, Shakespeare mandou a resposta de que William, o Conquistador, chegara antes de Ricardo III.

Na luta eterna pela primazia entre escritor e ator, esse assalto foi vencido pelo dramaturgo, que reescreve a cena e

deixa seu protagonista de fora enquanto usufrui do abraço de sua admiradora. O polivalente Shakespeare fica também com a última palavra.

A separação dos destinos de Shakespeare e Kemp foi menos do que amigável (um ano depois de deixar a companhia, Kemp ainda estava resmungando sobre "Shakesrags" [Shakespeare farrapos]). Mesmo se as diferenças pessoais pudessem ser ultrapassadas, as filosóficas sobre o papel do bufão e a natureza da comédia não poderiam. Artistas como Kemp eram mais do que fazedores de piadas e de cenas cômicas, e estava em jogo muito mais do que simplesmente entreter plateias. Os bufões – mais perto do que nós chamaríamos de comediantes – traçavam sua linhagem até fórmulas mais antigas e populares de entretenimento festivo, ao Senhor do Desgoverno, à figura do Vício do drama moral, às tradições da arte e do cancioneiro dos menestréis, da rusticidade, da canção e da dança. Sua origem também encorajava importantes palhaços a pensar sobre si mesmos como as verdadeiras estrelas das suas companhias teatrais. Era sua a tarefa de caçoar de membros da plateia, especialmente no final das cenas, e de desgarrar-se do roteiro quando a ocasião se apresentava. Ninguém esperava que fossem personagens críveis, pessoas reais, nem mesmo quando representavam papéis de carne e osso como Falstaff. E isso acontecia porque os palhaços mais importantes estavam sempre

representando a si mesmos, ou seja, a identidade de palco que eles tão cuidadosamente construíam.

Os frequentadores do teatro não eram os únicos que jamais se esqueciam de que Kemp era Kemp. Até mesmo Shakespeare ocasionalmente se esquecia de diferenciar entre o ator e o personagem. Quando ele imagina a entrada do palhaço Pedro em *Romeu e Julieta*, ele escreve "Entra Will Kemp". O mesmo ocorre no ato IV de *Muito barulho por nada*, no qual escreve "Kemp" em vez do personagem "Dogberry". O que é surpreendente, porque ele raras vezes faz o mesmo com os outros atores da companhia. O discurso acrescentado ao in-quarto de *Henrique IV, parte 2* similarmente revela traços do que Shakespeare estava imaginando quando o escreveu. Existe também uma inexplicável entrada no palco para alguém chamado "Will" no ato II, cena IV, que não tem outro objetivo a não ser marcar uma entrada antecipada de Will Kemp como Falstaff. Os editores que não aceitam essa possibilidade são forçados a inventar um novo personagem, "Will", ou "William", que jamais é mencionado no palco, para quem são designadas falas e é inventada uma rápida saída de cena. Muito mais provável é que Shakespeare, como se vê em muitos desses rascunhos, não conseguia pensar em Will Kemp senão como Will Kemp, qualquer que fosse o papel que ele desempenhasse. Como nessa época Shakespeare se viu indo perseverantemente na direção de um drama mais naturalista, no qual personagens como

Rosalinda e Hamlet parecem reais, o palhaço tradicional se tornara um obstáculo.

Não menos desgastante para Shakespeare era o problema da jiga que vinha depois do pequeno esquete do palhaço, representado depois do texto principal. Pode ser difícil para nós concebermos a conclusão de *Romeu e Julieta*, com a imagem dos dois amantes mortos ainda fresca em nossas cabeças, imediatamente seguida de uma canção e uma dança debochadas, mas as plateias elisabetanas assim o exigiam. Basicamente, as jigas eram peças semi-improvisadas de um ato, com poucas centenas de falas, geralmente representadas por quatro atores. Eram ricas em gracejos e réplicas, danças e canções alegres, e escritas na tradicional forma da balada. Embora nominalmente independentes das peças que as precediam, eram uma extensão do papel do palhaço. Se as comédias fossem sobre o amor, as jigas versavam sobre o que acontecia depois do casamento – adultério, decepção e desejo sexual irreprimível. As jigas – anárquicas e libidinosas – eram desmedidamente populares, porque ventilavam partes da experiência cotidiana que geralmente não eram mencionadas no universo da peça. Sendo assim, elas ofereciam um contraponto ao frágil encerramento da comédia romântica e à elevada seriedade e ao objetivo da tragédia.

Infelizmente, poucos são os resquícios sobreviventes da jiga elisabetana. Deve ter havido algum acordo tácito entre as autoridades e os editores para não as publicar. Depois que

várias jigas – incluindo umas poucas que enalteciam o papel de Kemp – apareceram impressas no começo dos anos 1590, nenhuma outra foi publicada nos 30 anos seguintes. Mas mesmo esses textos deixavam de capturar a extraordinária vitalidade dessas atuações – a energia explosiva, os gestos hilariantes do palhaço astro, o canto alegre, os pulos espetaculares, a interação titilante dos atores em cena. O mestre indiscutível da jiga era, sem sombra de dúvida, Will Kemp – que olhava para trás vendo sua carreira "passada [...] em jigas loucas e galhofas alegres". Sua presença em cena, seu cômico senso de oportunidade e, sobretudo, sua habilidade como dançarino e sua energia tornavam suas jigas famosas. Dick Tarlton pode ter sido um artista maior e mais completo do teatro de variedades, mas Kemp descobriu como adequar seus talentos cômicos ao palco público. Em 1598, a popularidade das jigas de Kemp era de tal ordem que, onde quer que se estivesse em Londres, se podia ouvir "prostitutas, bedéis e sargentos cantando obscenamente as jigas de Kemp". Havia espectadores tão fascinados pelas jigas que chegavam ao teatro somente depois da peça terminada e faziam tudo para assistir à jiga sem pagar.

Compreensivelmente, os dramaturgos se queixavam das jigas (que não eram escritas por autores teatrais, mas por escritores de baladas a soldo). Não devia ser fácil entregar a última fala ao palhaço. Christopher Marlowe odiava jigas, e assim o disse no prólogo de *Tamerlão, o Grande* [*Tamburlaine the Great*], no qual anunciou que sua peça rejeitava "jigas,

filões de rimas de bom senso/ E tais presunções como manter o soldo de palhaçadas". Mesmo um dramaturgo tão popular como Thomas Dekker se referia de modo ácido ao que ele chamava de "jiga safada e indecorosa". Considerando esse atrito, é fácil ver como as diferenças de opinião sobre o propósito da atuação teatral entre o principal palhaço e o astro dramaturgo do Chamberlain's Men chegaram a um ponto de ruptura. Depois da partida de Kemp, quando chegasse a hora de remontar uma peça de Falstaff, o ator e sócio da companhia Thomas Pope, versado em papéis cômicos, o substituiria. Mas as jigas de Kemp eram coisas do passado; naquele momento, Shakespeare teve a última palavra no Globe.

A vitória de Shakespeare sobre Kemp (mesmo que Kemp tivesse decidido partir por escolha própria) foi tão completa que é difícil, em retrospecto, ver o motivo de tanta confusão. Em 1638, o dramaturgo Richard Broome incluiu uma cena na peça *The antipodes* [Os antípodas], na qual um palhaço recebe a tarefa de improvisar e gozar a plateia. Quando o palhaço se defende, apelando para o precedente estabelecido pelos grandes comediantes do passado, dizem-lhe que os dias de Tarlton e Kemp acabaram, que agora é um teatro de dramaturgos e que o palco foi "purificado do barbarismo/ E trazido para a perfeição onde agora brilha". A batalha vencida, o drama inglês jamais seria o mesmo.

Kemp ainda circulou por Londres durante algum tempo. Voltou para o Curtain, onde podia contar com a presença de

antigos admiradores, trabalhou um pouco com uma companhia teatral chamada Worcester's Men e tentou conseguir um grupo de circuito que estivesse indo para o continente, mas nada realmente deu muito certo e ele teve que pedir dinheiro emprestado. Poucos anos depois, ele morreu pobre, e em sua lápide se lia apenas "Kemp, um homem". Se não fosse por Shakespeare, o legado e o estilo verbal de Kemp teriam sido esquecidos há muito tempo. Depois que Kemp saiu da companhia, não mais encontramos Shakespeare fazendo alusões descuidadas a determinados atores em seus rascunhos, somente a personagens. É como se ele começasse a acreditar inteiramente na realidade de suas próprias criações. À medida que os personagens de Shakespeare se tornaram mais reais e o nome do autor começou a figurar mais e mais proeminentemente nas edições impressas de suas peças, seus colegas atores, com exceção de Burbage, tornaram-se progressivamente anônimos. Shakespeare vencera a Batalha das Vontades, embora tenha passado a maior parte do ano seguinte tentando exorcizar o fantasma de Kemp.

– 2 –

Um grande golpena Irlanda

Exército inglês na Irlanda, John Derricke, The Image of Ireland

Muito antes de voltar a Whitehall, no final de dezembro, Shakespeare sabia que não deveria esperar muita animação durante os feriados na corte. Os desafios domésticos e internacionais que a Inglaterra estava enfrentando reverberavam na peça que ele estava tentando terminar, *Henrique V*, como continuaria a ocorrer em todos os seus trabalhos em 1599. Desde o verão, tanto as notícias de casa quanto as do exterior vinham sendo implacavelmente soturnas. O clima tornara-se sombrio em agosto, com a notícia da morte do homem mais poderoso da

Inglaterra, o tesoureiro real Lord Burghley, seguida de relatos de derrotas militares catastróficas na Irlanda. Enquanto Burghley permaneceu recolhido à beira da morte, Elizabeth o visitou e, num gesto extraordinário, com esperança de estimular sua recuperação, deu de comer ao ministro, o homem que a servira lealmente durante 40 anos. No dia 29 de agosto de 1598, os londrinos se alinharam nas ruas entre a residência de Burghley no Strand e a abadia de Westminster para testemunhar o extraordinário funeral "executado... com todos os ritos que cabem a tão grandiosa personalidade". Ao observarem os 500 acompanhantes oficiais do féretro seguindo a carruagem fúnebre, muitos dos quais já estavam competindo pela vaga do lucrativo cargo de Burghley, os londrinos que se lembravam dos outros famosos cortesãos que envelheceram com Elizabeth – Leicester, Walsingham, Warwick e Hatton – podem muito bem ter sentido que estavam testemunhando o fim de uma era.

A envelhecida rainha sabia disso e o temia. Recentemente, ela confidenciara a um embaixador estrangeiro que já "perdera 20 ou 22 de seus conselheiros" e não acreditava muito na safra de aspirantes, que "eram jovens e não tinham experiência nos negócios do Estado". O serviço incansável de Burghley, seu talento para administrar conflitos e sua ocasional impiedade tinham se provado indispensáveis para a rainha. Ele a ajudara a desviar os efeitos corrosivos do partidarismo que ela própria encorajara, como parte de uma estratégia, repetidamente testada, para jogar seus poderosos

e ambiciosos cortesãos uns contra os outros. O mais conspícuo pranteador naquele dia foi Robert Devereux, conde de Essex, que fora um protegido de Burghley, a quem considerava um pai. Alto e elegante, com sua característica barba cortada reta e seu ar carismático, ele fazia notável contraste ao homem que deveria ser o centro das atenções, o filho de Burghley, o secretário de Estado Sir Robert Cecil, um burocrata matreiro e arqueado, a quem Elizabeth chamava afetuosamente de seu "pigmeu". Com a morte de Burghley, a corte se fragmentaria fatalmente em facções alinhadas a esses dois homens – os *militia* e os *togati*, como o observador da corte Sir Robert Naunton os chamou, os esgrimistas e os burocratas.

Na primavera de 1598, os fazedores de política ingleses debatiam acaloradamente se o país devia fazer as pazes com a Espanha. Burghley era o principal defensor da paz, e sua morte foi um golpe nas esperanças daqueles que buscavam reorientar a política externa inglesa. Em abril, os ingleses foram informados de que seus aliados franceses, cansados de guerra, estavam prontos para assinar um tratado de paz à parte. Elizabeth enviara Robert Cecil para a corte francesa, para descobrir as intenções de Henrique IV e, se possível, destruir o tratado estabelecido com a Espanha. Mas o rei francês já tomara suas decisões. E o que ele decidira deixava a Inglaterra praticamente sozinha no confronto com a Espanha – no continente, na Irlanda, nos mares e até em sua própria costa. Como secretário do Tesouro, Burghley sabia

que o custo de lutar em todas essas frentes tornara-se quase insustentável. Mesmo quando já estava recolhido ao leito de morte, Burghley supervisionou a revisão de um acordo com os Países Baixos, em que estes garantiam cobrir as despesas das tropas auxiliares inglesas. Se a guerra fosse inevitável, Burghley queria que outros pagassem por ela. Apenas depois de sua morte seus compatriotas descobriram como era dispendioso manter uma guerra: um relatório informa que o tesoureiro deixara "os cofres da rainha tão vazios que lá se acham apenas 20 mil libras".

Os argumentos a favor da paz eram fortes. O fim das hostilidades deveria levar a um ponto em que se pudesse restaurar a reputação da Inglaterra no exterior. Como observou o historiador contemporâneo William Camden, os ingleses eram considerados cada vez mais "perturbadores da paz no mundo inteiro, como se ficassem felizes com a miséria dos outros homens". Esperava-se que a paz duradoura com a Espanha pusesse fim ao apoio espanhol aos rebeldes irlandeses e enriquecesse a nação, oferecendo aos mercadores ingleses o acesso aos portos até então fechados para eles. E a paz, Camden acrescenta, deixaria a Inglaterra "recuperar o fôlego e reunir riquezas para eventos futuros".

A confessa necessidade da Inglaterra de recuperar o fôlego permite entender o quanto a nação se desgastara com suas intermináveis escaramuças com a Espanha. O envio de tropas inglesas aos Países Baixos e de uma frota às Índias Ocidentais em 1585 ajudara a provocar o episódio da

Invencível Armada em 1588. Isso, por sua vez, provocou as expedições navais da Inglaterra contra a Espanha e Portugal e o recrutamento de milhares de soldados ingleses para lutar contra os espanhóis e seus satélites. De sua parte, a Espanha retaliou com consecutivas (e novamente malfadadas) armadas em 1596 e 1597, conspirou contra a vida de Elizabeth e deu apoio à resistência irlandesa contra o domínio inglês. A Inglaterra pouco podia fazer para antecipar e impedir futuras armadas, a não ser enviar frotas para saquear navios, portos e postos coloniais espanhóis. Como dois gigantes exauridos, Inglaterra e Espanha trocavam golpes, mas nenhum dos dois países teve a sorte, ou a força, para desferir o golpe fatal.

A despeito dos fortes argumentos a favor da paz, décadas de propaganda anticatólica e de profunda desconfiança acerca dos motivos e intenções espanholas acabaram se tornando poderoso contrapeso. Da perspectiva daqueles que estavam nos campos de batalha, era ingênua a ideia de que a Espanha poderia mudar seu comportamento e abraçar a paz em termos aceitáveis pela Inglaterra. Mesmo se isso fosse imaginável, os riscos implícitos em ficar aguardando os acontecimentos eram grandes demais para a Inglaterra. Sem a ameaça dos navios ingleses às frotas que carregavam seus tesouros vindos das colônias americanas e os ataques supresa a seus portos, os espanhóis acreditam que muito em breve "juntarão tal volume de riqueza que, se o país fomentar a guerra novamente, estará muito mais forte e poderoso que todos os seus vizinhos". E se as tropas inglesas

fossem retiradas dos Países Baixos, isso abriria o caminho para a Espanha flanquear e invadir a Inglaterra.

Os observadores da corte não conseguiam dizer qual facção prevaleceria. "Ainda está em deliberação", escreveu John Chamberlain a seu amigo Dudley Carleton no começo de maio. "Ou nos juntaremos à França na paz e deixaremos os Países Baixos [...] e a balança ainda não se inclinou para nenhum dos lados". As manobras para exercer influência na Corte tendem a obscurecer quão diferentemente os dois lados viam os interesses nacionais, religiosos e econômicos da Inglaterra. Com tanta coisa pendente na balança, o debate se tornou acalorado. Numa discussão no salão do conselho, depois de Essex ter outra vez insistido que "nenhuma paz pode ser estabelecida com os espanhóis, pois esta seria desonrosa e traiçoeira", para a admiração de todos, o imperturbável Burghley tomou do Saltério e o abriu no Salmo 55 antes de passar conspicuamente o livro para Essex, com o dedo no versículo 23: "Homens sanguinários e fraudulentos não chegarão à metade dos seus dias."

A reprimenda de Burghley tocou num ponto vulnerável. O pai de Essex morrera a serviço da rainha na Irlanda, em 1576, de disenteria crônica. O sermão de seu funeral fora publicado um ano depois, junto com uma carta a seu filho e herdeiro de 11 anos, lembrando ao menino que os homens da família não viviam muito (nem o pai, nem o avô de Essex viveram muito mais que 30 anos). A carta continuava estimulando o jovem Essex a ser audacioso em busca da fama: "melhor jogar o

cabo (ou a alça) depois da machadinha e deixar suas ruínas para serem restauradas pelo seu príncipe do que qualquer coisa degenerar da honrada liberalidade". Essex escutou a sério o conselho.

Uma vez que os desacordos postulados sobre a política nacional se tornaram pessoais, era inevitável que os oponentes começassem a acusar uns aos outros de agirem em interesse próprio. Essex, atormentado por tais acusações, escreveu uma *Apologia* se defendendo da acusação de ser um vendedor de guerras. Embora tenha sido escrita como carta a um amigo, os partidários de Essex garantiram que a *Apologia* circulasse amplamente, primeiro ainda manuscrita, depois impressa. Existe uma boa chance de que uma cópia tenha passado pelas mãos de Shakespeare, e não apenas porque ele era um leitor voraz que sabia como botar as mãos nesse tipo de coisa. Ele pode ter chegado a ela por meio de um antigo patrono, o conde de Southampton, amigo íntimo de Essex, ou por intermédio de um dos muitos escritores que se reuniam em torno da Essex House.

Shakespeare teria achado a *Apologia* de Essex fascinante, tanto como um estudo de caráter quanto como um tratado de ousadia política. Essex considerava a crise corrente em termos grandiosos, "uma guerra santa" como aquelas lançadas contra os inimigos de Deus no Velho Testamento. Mas, conhecendo sua rainha, ele compreendia que essas iniciativas também eram julgadas pela etiqueta de preço: por 100 mil libras, se manteria com êxito a guerra com a

Espanha. E com um pesado investimento de 250 mil libras, Essex garantia que "o inimigo não trará mais nenhuma frota pelos mares para a Inglaterra, a Irlanda e os Países Baixos, e será derrotado". Em seu esforço para inspirar os ingleses a cerrar fileiras nessa convocação para a guerra, Essex evocou indiretamente o exemplo de Henrique V, o mais celebrado dos heroicos reis conquistadores da Inglaterra: "Nossa nação, naquelas antigas eras de bravura, quando nosso país era muito mais pobre do que agora, podia alistar armas, fazer guerra, realizar grandes conquistas na França e fazer nossos poderosos exércitos serem conhecidos tão longe quanto a Terra Santa? Essa é uma era tão degenerada que nós não poderemos defender a Inglaterra? Não, não, existe ainda alguma semente deixada da antiga virtude."

Essex fez o melhor que pôde para personificar esse código da cavalaria. Ele assumira seu lugar no ataque em Zutphen, na campanha dos Países Baixos de 1586, onde Sir Philip Sidney pereceu. E, tendo arrebatado a espada de Sidney (e sua viúva), três anos depois ele liderou o ataque inglês em Lisboa, onde "encaixara sua lança" nos portões da cidade, desafiando qualquer "espanhol engaiolado [...] a quebrar uma lança". Em 1591, dessa vez nos campos da França, Essex desafiou o governador de Rouen. Em sua campanha subsequente nos Açores, para receber a glória de ser o primeiro a desembarcar na ilha, Essex, embora sob fogo, subiu a bordo de um barco sem proteção, desdenhando o fato de "levar qualquer vantagem sobre os barqueiros que

remavam para ele". Sua audácia o fez merecer o elogio de poetas como George Chapman, que o descreve na dedicatória de sua tradução da *Ilíada* como "o mais verdadeiro Aquiles, a quem a profecia sagrada de Homero não havia senão prefigurado". Mas a agressividade marcial de Essex também era perigosamente desestabilizadora: ele desafiara pessoalmente Sir Walter Ralegh, duelara com Charles Blount e mais recentemente até desafiara o lorde do almirantado.

Em sua *Apologia*, a nostalgia de Essex pela grandiosa era da cavalaria inglesa ecoa o elogio similar daqueles tempos por Thomas Nashe, como foram reencenados nas peças históricas inglesas, "onde os atos valentes de nossos ancestrais... são revividos, e eles próprios se erguem de seus túmulos do esquecimento e são trazidos a pleitear suas honras antigas na presença de todos". Também para Nashe, Henrique V é o exemplo de grandiosidade inglesa: "que coisa gloriosa é ter Henrique V representado no palco, levando prisioneiro o rei francês e forçando-o, junto com o delfim, a jurar lealdade". Tendo prometido escrever uma nova versão de Henrique V, Shakespeare sabia exatamente quanta bagagem política a história carregava, ainda mais depois que a *Apologia* de Essex começara a circular.

Para uma alternativa a essa imagem cênica masculina e marcial, os ingleses tinham apenas que ver como sua própria rainha era representada nos palcos continentais. Em junho de 1598, um mercador inglês descreveu um "espetáculo silencioso", ou uma peça sem falas encenada recentemente

em Bruxelas, sobre o debate acalorado acerca da paz entre a França e a Espanha. Em cena no palco, em meio às negociações de Henrique IV da França, uma mulher bajuladora entra e tenta escutar a conversa do rei, antes de finalmente "puxar o rei francês pela manga". A mulher é ninguém menos que Elizabeth da Inglaterra – e, relata furiosamente o mercador inglês, os membros da plateia em Bruxelas "murmuram e riem da extravagante ideia". Não eram apenas os ingleses que usavam o palco para satirizar a política contemporânea: o teatro se valia e contava como arma política e conjuntural nos dois lados do Canal.

Em setembro de 1598, as notícias que chegaram à Inglaterra sobre a morte lenta e sofrida do rei Felipe II da Espanha não ajudou a decidir o debate sobre o tratado de paz proposto. Os defensores da guerra eram ainda mais desconfiados de seu sucessor, Felipe III. No que dizia respeito a Essex, o jovem príncipe era mais "sangue quente". E mesmo enquanto o moribundo Filipe II estendia tentáculos na direção da paz, o futuro rei continuava enviando assassinos para matar Elizabeth.

Durante essa época de expectativa, quando a Inglaterra precisava desesperadamente de sua liderança, Essex se retirou da corte aborrecido. Quando retornou logo depois à cidade para os funerais de Burghley, observadores se perguntaram se sua expressão sombria naquele dia se devia mais a uma dor genuína ou à autopiedade. Fosse qual fosse o caso, Essex voltou para sua propriedade em Wanstead, onde,

segundo os rumores, "ele pretendia estabelecer-se, achando que não podia ser recebido na corte". Outrora, Essex, à maneira de Aquiles, confiara nessa estratégia de retirada. Funcionara bastante bem após a decepcionante recepção recebida ao retornar da amadorística Viagem às Ilhas, em outubro de 1597. Naquela época, Essex sentiu que a rainha recompensara injustamente seus rivais com cargos importantes enquanto ele estava lutando no estrangeiro. Essex apenas se reconciliaria depois de ser indicado dignitário da Inglaterra e chefe do cerimonial do Estado. Mas até os estranhos podiam ver que esse era um jogo perigoso.

A proximidade de Elizabeth com seu cortesão mais popular estava se desenredando rapidamente. Essex se recusava a adaptar-se ao molde dos favoritos de Elizabeth que o antecederam, Leicester e Hatton. Leicester, que quase se tornara marido de Elizabeth, tinha a mesma idade que ela, e eles eram amigos desde a juventude, havendo entre eles compreensão e respeito. Também da mesma geração, Hatton, em última análise, se submetera à vontade de Elizabeth. Essex, não. Era trinta anos mais jovem que a rainha, e a relação entre eles volteava impetuosamente entre o maternal e o erótico. Essex oferecia protestos de devoção a Elizabeth ao mesmo tempo em que se indignava quando ela se recusava a seguir as políticas que ele advogava. Enquanto Essex se irritava e se desgastava quando não conseguia o que queria, Elizabeth começava a ficar frustrada com a petulância do rapaz e se recusava a sujeitar-se àquela mística que se

descoloria gradualmente. Em 1598, a rainha fez saber que Essex "tinha a adulado e se aproveitado dela durante muito tempo, e que agora ela pretendia aproveitar-se dele por tempo suficiente".

Em junho daquele ano, a desavença entre os dois se tornou violenta. Como William Camden relata, a escalada ocorreu no contexto "desse negócio da paz com a Espanha" e foi acionada por um desacordo sobre uma indicação atrasada e, aparentemente, de menor importância na Irlanda. Desde que Lord Burgh morrera, no outono anterior, a administração de Elizabeth em Dublin vinha clamando por um substituto. Mas a corte inglesa não levou o problema irlandês a sério. Os candidatos potenciais consideravam o cargo na Irlanda uma mudança desastrosa na carreira; dizia-se na corte que Sir Walter Ralegh, Robert Sidney e Christopher Blount tinham recusado a indicação.

Quando Elizabeth finalmente propôs enviar Sir William Knollis, tio de Essex, este, cuidando para não perder um aliado confiável na corte, insistiu para que ela despachasse o inimigo dele, Sir George Carew, para os pântanos irlandeses. Quando a rainha recusou a sugestão, Essex então cruzou a linha do que era permitido na presença dela. Somente um punhado de cortesãos – incluindo Sir Robert Cecil (que provavelmente vazou a história para William Camden) – testemunhou o que aconteceu em seguida. Essex, "esquecendo-se de quem ele era e negligenciando seu dever, virou-se grosseiramente de costas, em sinal de desacato,

com um olhar desdenhoso". Elizabeth já tolerara um bocado de seu voluntarioso conde, mas essa insolência já era inaceitável. Estarrecida com o fato de que Essex lhe tivesse virado as costas de forma zombeteira, Elizabeth o esbofeteou na orelha "e, como vingança, ordenou que se retirasse".

Ofendido pelo tabefe e pelo insulto real, Essex fez o gesto de tocar em sua espada. Felizmente para Essex, o lorde do almirantado o conteve antes que ele se aproximasse traiçoeiramente da rainha. Mas, no que dizia respeito a Essex, fora a rainha que transgredira ao atacá-lo publicamente, e ele fez "um juramento de que não poderia nem iria engolir uma indignidade tão grande". Antes de retirar-se da presença real, ele acrescentou mais um insulto deliberado, deixando Elizabeth saber que não teria se submetido a esse tratamento mortificante nas mãos de seu pai, o rei Henrique VIII. Henrique teria mandado cortar sua cabeça por tal impudência.

Ambos errados, nem Elizabeth nem Essex entregariam os pontos. Ela precisava de Essex, mas não iria humilhar-se diante de um súdito. Essex precisava muito retornar à corte, não apenas para conduzir a rainha e a corte a uma esfera de confronto mais intenso com a Espanha, mas também para assegurar que ele e seus partidários não perderiam os benefícios do patrocínio real. Assim, Essex escreveu audaciosamente a Elizabeth, oferecendo sua versão de quem estava errado, criticando severamente "o erro intolerável que a senhora cometera tanto contra mim como contra si

própria, não somente quebrando todas as regras da afeição, mas também contra a honra de seu sexo". Essa arrogância não o levou a lugar algum. Os amigos tentaram interceder, desesperados para restaurar a fratura. Sir Thomas Egerton, lorde mantenedor do Selo Real, insistiu com Essex para que recuasse, assegurando-lhe que "você ainda não se afastou tanto, pode muito bem retornar à corte". E depois, em palavras que devem tê--lo atingido: "Você abandonou seu país quando ele mais precisava de sua ajuda e de seu conselho [...] A política, o dever e a religião o obrigam a suplicar, a capitular e a submeter-se à sua soberana".

A acusação de que ele era impatriótico não poderia deixar de ser respondida. Essex escreveu de volta em palavras que beiravam a sublevação: "Diz você que eu devo capitular e submeter-me [...] A religião me obriga a suplicar? Ou deve Deus exigi-lo? É impiedade não fazê-lo? O quê, a princesa não pode errar? Os súditos não podem acolher erros? É um poder terreno ou uma autoridade infinita?" Aqui havia algo além de um egoísmo raivoso. Quando os princípios da honra colidem com aqueles de uma submissão incondicional à autoridade política, o que prevalecia? O desafio de Essex ao poder absoluto de uma monarca se originara nos radicais filósofos políticos do continente europeu, como o autor anônimo de *Vindiciae Contra Tyrannos* [Uma defesa da liberdade contra tiranos], cujos ataques contra a autoridade ilimitada dos escolhidos por Deus e coroados eram tão politicamente explosivos que somente puderam ser

impressos na Inglaterra nos revolucionários anos 1640. Ao mesmo tempo, Essex invocava uma antiga prerrogativa, o código de honra de um nobre. Da perspectiva de um monarca, é difícil imaginar uma combinação mais perigosa.

Notícias de um desastre militar na Irlanda finalmente forçaram tanto Elizabeth quanto Essex a voltar atrás em suas firmes posições – sem, entretanto, haver uma reconciliação completa. O relato do aniquilamento das tropas inglesas em Blackwater, no Ulster, espalhou-se rapidamente. No dia 30 de agosto, John Chamberlain escreveu a Dudley Cartleton algo sombrio: "Recentemente, sofremos um grande golpe na Irlanda [...] Essa é a maior perda e desonra que a soberana teve em seu reinado". Chamberlain ficou assombrado ante ao fato de que a enormidade da derrota não tivesse sido reconhecida: "parece que não fomos tocados por ela, e não sei se isso é resultado mais de coragem que de inteligência; mas temo que seja mais uma imprudência e uma obtusidade insensível". Ou por excesso de confiança, ou talvez por desrespeito aos talentos militares dos rebeldes irlandeses, os ingleses ainda não tinham acordado para o que estava à sua espera. A derrota esmagadora destroçou as esperanças de paz com a Espanha, impôs uma severa pressão nos recursos financeiros da Inglaterra e transformou o cargo do vice-rei da Irlanda num posto muito mais vital do que fora apenas um mês antes.

As raízes do desastre podem ser localizadas tão longe no passado quanto a invasão anglo-normanda da Irlanda no

século XII, depois da qual os reis da Inglaterra se declararam senhores da Irlanda. A presença inglesa na Irlanda nos séculos seguintes nunca conseguiu de fato remover o poder dos senhores gaélicos locais. A política irlandesa permanecia descentralizada: os clãs e seus chefes hostis – que comandavam o povo, e não o território – permaneceram sendo a força política dominante. A influência dos ingleses antigos, como os colonos anglo-normandos eram chamados, não se estendia além dos portos principais, das cidades e da área em torno de Dublin, conhecida como a Cerca, onde a administração inglesa estava concentrada. Os ingleses abriram poucas estradas para o interior rumo ao norte e ao oeste. Sucessivos reis ingleses se deram por satisfeitos em tornar os senhores feudais seus representantes, aos quais os senhores menos importantes pagavam tributo em troca de proteção, e deixá-los administrar as coisas em sua ausência. Esse estado frequentemente anárquico de coisas piorou sob o comando dos Tudors, quando Henrique VIII decidiu declarar-se rei da Irlanda e, em boa medida, chefe supremo de sua Igreja. Dali em diante, os irlandeses deveriam falar inglês e abandonar sua fé católica. A fantasia Tudor de impor religião, lei, língua, primogenitura, vestuário e civilidade não teve o efeito desejado. Para a perplexidade dos observadores ingleses, os rudes irlandeses se agarraram a seus estranhos e bárbaros costumes. E para sua consternação, ao longo de vários séculos, muitos dos colonos ingleses antigos tinham se assimilado aos irlandeses, adotando costumes e se

casando com membros das famílias locais, complicando imensamente a lealdade e as alianças entre os habitantes gaélicos, os ingleses antigos e os ingleses novos – e enervando aqueles comprometidos com a preservação de um caráter inglês puro e não contaminado.

As políticas de Elizabeth para a Irlanda se caracterizaram pela incoerência e pelo descuido. A rainha era muito avarenta para pagar o alto preço de subjugar a Irlanda e muito distraída por outras preocupações para reconhecer a debilidade de suas políticas coloniais. A impressão deixada num embaixador francês que a visitou, André Hurault, Sieur de Maisse, foi a de que "os ingleses e a própria rainha gostariam que a Irlanda se afogasse no mar, pois não conseguem tirar nenhum proveito da terra; e, enquanto isso, as despesas e os problemas são muito grandes e ela não pode confiar naquele povo". A política elisabetana de desapropriar imensas faixas de terra irlandesa e convidar ingleses para se estabelecerem nesses "latifúndios" provocou o ressentimento local. Os rebeldes irlandeses procuraram a Espanha em busca de apoio e arregimentaram partidários em torno de sua identidade católica ameaçada. Enquanto isso, nenhum dos consecutivos e efêmeros vice-reis ingleses – que eram alvos de suspeitas da corte londrina, não dispunham de apoio para reformas ambiciosas, mostravam-se aturdidos pelo complexo cenário político irlandês e eram muitas vezes corruptos e brutais – jamais conseguiu instaurar a paz ou a estabilidade. As estratégias atrapalhadas

e indiferentes de Elizabeth eram cautelosas com as pequenas quantias de dinheiro e descuidadas com as grandes: nas últimas duas décadas de seu reinado, ela perderia 2 milhões de libras e as vidas de muitos ingleses conscritos nos repetidos esforços de pacificar a Irlanda.

Em meados dos anos 1590, os chefes dos clãs que se opunham ao domínio inglês conseguiram botar suas diferenças de lado por tempo suficiente para se unirem sob a liderança de um pequeno grupo de senhores irlandeses. O mais proeminente deles era Hugh O'Neill, nascido no Ulster e conhecido como o conde de Tyrone pelos ingleses. Tyrone, então com cerca de 50 anos, passara alguns de seus anos de formação entre os ingleses da Cerca, era muito versado em estratégia militar inglesa e um comandante brilhante, ainda que excessivamente cauteloso. O breve relato de William Camden transmite a relutante admiração que os ingleses sentiam por seu adversário: Tyrone "tinha um corpo forte, capaz de aguentar o trabalho duro, vigília e fome. Sua diligência era grande, sua alma, intensa e preparada para os negócios pesados. Possuía muito conhecimento dos assuntos militares e um coração profundamente dissimulado". Um companheiro irlandês de Tyrone, Peter Lombard, resume esse retrato, descrevendo-o como um líder que sabia manter "os sentimentos sob controle", mas que também sabia exercitar seu carisma: "Ele cativa bastante os homens pela nobreza de sua aparência e pela compostura, ganha a afeição de seus soldados ou instiga o terror neles." Em 1598, Tyrone

e seus aliados, O'Donnell e Maguire, estavam prontos para atacar duramente a Inglaterra quando a oportunidade se apresentasse – o que ocorreu em Blackwater.

A causa imediata da derrota em Blackwater – também conhecida como a Batalha de Yellow Ford – pode ser encontrada em uma ação militar ocorrida um ano antes, no verão de 1597, quando Lord Burgh liderou 3 mil soldados a pé e 500 a cavalo, de Dublin ao Rio Blackwater, uma junção estratégica perto de Armagh, na direção do Ulster. Os militares ingleses na Irlanda estavam convencidos de que a única maneira de liquidar de vez a rebelião irlandesa era ir atrás de Tyrone, em sua base, no Ulster. E a maneira segura de fazer isso era desembarcar tropas pelo mar em Lough Foyle, no extremo norte – confinando as defesas de Tyrone e devastando sua base nativa –, e, ao mesmo tempo, controlar a entrada para o Ulster pelo sul, estabelecendo guarnições-chave ao longo do caminho de Dublin através de Dundalk, Newry e Armagh.

Para esse fim, no dia 14 de julho de 1597, as forças de Burgh expulsaram um contingente de homens de Tyrone que guardavam o baixio de Blackwater, onde estabeleceram uma pequena guarnição. Mas, até que fizesse parte de uma cadeia mais longa de guarnições até o Ulster, o forte de Blackwater ficou vulnerável, e seus 300 soldados, isolados demais para receberem suprimentos. Pouco mais tarde, Burgh, como tantos comandantes ingleses na Irlanda antes e depois, ficou doente e morreu em outubro. O estabelecimento de outra

guarnição em Lough Foyle e o movimento de torquês contra as forças de Tyrone no norte teriam que esperar.

Então, Tyrone deixou prescrever uma das tréguas periódicas estabelecidas com os ingleses, e ele e seus aliados partiram para a ofensiva, pegando os ingleses desprevenidos em Cavan, Leinster e Blackwater. Tyrone decidira que seria mais fácil deixar as tropas inglesas com fome do que atacá--las diretamente, e a guarnição de Blackwater logo ficou reduzida a comer os cavalos e depois a viver à base de raízes e capim. As melhores mentes militares que os ingleses tinham na Irlanda insistiram na ideia de que o forte em Blackwater deveria ser abandonado. Seu conselho foi ignorado. Sir Henry Bagenal, um veterano, apresentou-se como voluntário para liderar um exército inglês para fora de Dublin a fim de reabastecer Blackwater. Bagenal era um rancoroso inimigo de Tyrone, que fugira para casar com sua irmã Mabel, sete anos antes. A partida do bem equipado exército de cerca de 4 mil soldados a pé e 320 a cavalo de Bagenal no começo de agosto deve ter sido uma visão reconfortante para os colonos ingleses na Irlanda, um sinal do compromisso de Elizabeth com a segurança deles.

O exército de Bagenal passou por Armagh e, no dia 14 de agosto, marchou pelo estágio final na direção de Blackwater, com Bagenal dividindo seu grande exército em seis regimentos. Dois regimentos marchavam à frente, dois atrás e dois no corpo principal. A ideia era de que, se atacados, os três grupos se reuniriam. A tática acabou se provando

desastrosa. Depois de marchar por mais de 1.600 quilômetros sob o fogo de atiradores de tocaia, a vanguarda inglesa prosseguiu até um ponto além do riacho Callan, conhecido como Yellow Ford, onde teria que passar através de um fosso com lodaçal dos dois lados. Logo o forte estava à vista, e a faminta guarnição inglesa podia ver a coluna principal chegando em seu socorro. Mas nesse ponto o avanço inglês foi desbaratado. Uma divisão pesada de artilharia ficou rapidamente "impedida de prosseguir num baixio", e a distância entre o regimento líder e o corpo principal do exército começou a aumentar. A vanguarda recebeu ordens para cobrir a distância, mas, quando se virou, se viu diante dos irlandeses e "submeteu-se à espada sem resistência". Os soldados ingleses, em especial os muito jovens, recém--recrutados, entraram em pânico. Bagenal, no comando do segundo regimento, precipitou-se para a frente, apenas para "ser atingido na fronte". Seu regimento logo sofreu o mesmo destino daquele da vanguarda.

A retirada tornara-se, então, urgente, e as necessárias ordens foram dadas. Mas, depois de uma imensa explosão (talvez iniciada pelo rastilho de um soldado inglês reabastecendo seu suprimento de pólvora), que resultou no caos, uma fumaça preta encobriu os soldados ingleses. Os recrutas inexperientes correram por suas vidas e "foram, em sua maioria, abatidos a espada". Centenas de irlandeses mercenários no exército de Bagenal correram para o lado de seus compatriotas. O regimento da retaguarda se apressou

em ajudar os outros, mas foi impedido por 2 mil soldados irlandeses a pé e 400 a cavalo. Os capitães ingleses que sobreviveram mal conseguiram garantir uma retirada. Somente 1.500 soldados ingleses, muitos com ferimentos graves, conseguiram retirar-se para Armagh, na vizinhança, onde se abrigaram na igreja local. Esses soldados, reunidos e enviados à Irlanda para socorrer uma força cercada e faminta, se viram cercados e com comida para apenas oito ou nove dias. Os soldados irlandeses despiram os ingleses mortos e cortaram a cabeça daqueles que estavam feridos demais para conseguir fugir.

Com Bagenal morto, vários milhares de soldados mortos ou feridos, os sobreviventes a caminho de morrer de fome ou de ser mortos, nada mais restava entre Tyrone e Dublin, o coração do domínio inglês na Irlanda. Se os espanhóis fossem capitalizar essa derrota e enviar os reforços militares muito antes prometidos para Tyrone, a situação seria ainda mais calamitosa. Não vendo alternativa, os juízes da corte em Dublin enviaram uma carta servil a Tyrone, suplicando que não infligisse "dano adicional" e advertindo-o sobre a ira de Elizabeth caso ele agisse "a sangue-frio". Ao receber cópia dessa carta, Elizabeth ficou exasperada com a covardia demonstrada.

Sem conhecimento dos juízes, Tyrone, contrariando o conselho de seus partidários, decidiu estender termos generosos, não somente à força abrigada na igreja e cercada em Armagh, mas também às tropas famintas em Blackwater,

que receberam permissão para partir sem serem molestadas. Tyrone deixou passar sua oportunidade de marchar desimpedido até Dublin, porque seus espiões lhe disseram que os ingleses estavam planejando desembarcar tropas em sua retaguarda em Lough Foyle. Nessas circunstâncias, não era hora para armar um cerco aos soldados em Armagh. O que Tyrone não considerou foi que, assim que a notícia de Blackwater chegou à Inglaterra, os planos de Lough Foyle foram apressados e os 2 mil soldados ingleses, que seriam ali desembarcados, foram rapidamente desviados para fortalecer Dublin. A notícia da "munificência impiedosa" de Tyrone, que poupou a vida dos sobreviventes em Armagh, foi recebida em Londres com uma mistura de alívio e cinismo.

Enquanto Dublin e seus arredores estavam sendo poupados, as forças irlandesas no resto do país começaram a trabalhar pelo resto do verão e pelo outono de 1598, determinadas a destruir as plantações dos ingleses novos que tinham se apropriado de suas terras. Foi uma campanha brutal. Ao longo do outono, notícias frescas sobre as perdas inglesas chegavam a Londres. Tobie Matthew escreveu a Dudley Carleton em setembro informando que, desde "a grande derrocada" em Armagh, contaram-se mais de "400 cabeças cortadas na Irlanda". Em meados de novembro, Chamberlain relatou que "mensageiros chegam diariamente da Irlanda [...] como servos de Jó, oprimidos pelas notícias ruins de novos problemas e revoltas". O desejo de vingança e a satisfação que resultaria de uma sangria irlandesa são

transmitidos em algumas linhas de versos de John Donne, um poeta geralmente sensato:

> A Irlanda está doente, possuída por uma guerra estranha
> Como um calafrio, ora devastando, ora repousando,
> Que o tempo irá curar, mas ainda precisa fazer-lhe o bem,
> Se ela for purgada, e sua mente e veias sangrarem.[1]
>
> (Elegia 20)

Essex, havendo retornado à corte, tinha maior peso sobre a escolha de quem deveria comandar uma força retaliadora. Mas, quando o nome de seu amigo, Lord Mountjoy, foi ventilado, Essex se opôs à ideia, argumentando que Mountjoy não possuía experiência militar e era, francamente, muito teórico e pedante. E à medida que os candidatos iam sendo propostos, Essex encontrava espaço para objetar: apenas "um homem da nobreza de primeira qualidade" servirá, insistia ele, alguém "forte em poder, honra e riqueza, em armas e homens". Logo ficou óbvio, como Camden observou, que "ele parecia apontar o dedo para si mesmo". Seus inimigos endossaram entusiasticamente seu nome. Pelo menos, ele estaria no exterior e impossibilitado de interferir na corte. Essex sabia muito bem que, uma vez fora da órbita da rainha, seus inimigos tentariam envenená-la contra ele. Mas ele caíra numa armadilha: não podia aceitar que um homem de menor importância liderasse um exército tão grandioso. A amigos íntimos, Essex admitiu que "estou amarrado por minha

própria reputação". Talvez a campanha militar irlandesa lhe devolvesse as boas graças da rainha, "ser valorizado por ela acima de todos que não tinham valor". Se não, ele podia também "esquecer o mundo, e ser esquecido por ele".

Em dezembro de 1598, à confirmação de que Essex concordara em ir para a Irlanda seguiram-se rumores de que ele mudara de ideia. Essex sabia que, para ter qualquer chance de sucesso, precisaria de um exército muito grande, bem suprido e equipado, com promessa de substituições. Sabia também que, a despeito das reservas de Elizabeth, esse era o momento para insistir numa expedição muito dispendiosa, com mercenários e segundos filhos da nobreza de toda a Inglaterra clamando para lutar a seu lado, cada um, como relata Chamberlain, esperando "ao menos ser coronel". Enquanto 1598 caminhava para o fim, Essex permaneceu descomprometido. Chamberlain escreve que "as questões da Irlanda foram sustadas ou, melhor, deram para trás, já que a jornada do conde de Essex àquele lugar, que estava em suspenso, agora foi bastante precipitada, segundo dizem". Os reveses eram enlouquecedores, e a nação esperava por um sinal de que sua figura militar mais carismática concordaria em comandar numa batalha o maior exército inglês desde a época de Henrique VIII.

– 3 –

Funeral em Westminster

Whitehall e Westminster, John Nordon, Speculum Britanniae, 1593

Shakespeare não era o único escritor importante na corte às vésperas do novo ano. No final de dezembro, outro chegara trazendo cartas de Sir Thomas Norris, gestor da província de Munster, uma região histórica no sudeste da Irlanda, para o Privy Council. Ele embarcara na Irlanda no dia 9 de dezembro, chegara a Londres em duas semanas e estabelecera residência na King Street, Westminster, a poucos minutos de caminhada de Whitehall. Seu nome era Edmund Spenser, autor do grande épico nacional *A rainha das fadas* e amplamente reconhecido como o

maior poeta vivo da Inglaterra. Para Spenser, as agitações e as divisões na corte tinham causado a ruína pessoal e um possível desastre para todo o empreendimento colonial na Irlanda.

Spenser era um membro proeminente da Munster Plantation, que se estendia por quase 600 mil acres de terra irlandesa, desapropriada pelos colonos ingleses novos. O próprio Spenser vivia numa propriedade de cerca de 1.900 hectares de terra confiscada em Kilcolman, no condado de Cork (por um aluguel anual de cerca de 20 libras). Foi ali que, desde 1589, ele escrevera a maior parte de sua obra e trocara ideias com seu vizinho literário, Sir Walter Ralegh (que requisitara 26 mil hectares de terra irlandesa de primeira qualidade para si). Spenser imaginava a si próprio e a Ralegh como um par de pastores poéticos: "Ele tocava flauta, e eu cantava; quando ele cantava, eu tocava flauta." Esperava-se que 8 mil ingleses emigrassem para Munster. Uma das razões pelas quais isso jamais aconteceu, segundo um colono inglês, foi que os novos donos da terra "atraíram muitos homens honestos, prometeram muito, mas não deram nada". Em 1598, duas décadas depois de o empreendimento ter sido estabelecido, somente cerca de 3 mil ingleses tinham se fixado em Munster, demasiado poucos para defender-se quando os aliados de Tyrone no sul chegaram após o episódio de Blackwater, para "queimar e estragar, atacar e matar, e destruir os castelos dos ingleses". Os colonos foram tratados com brutalidade: "alguns tiveram a garganta cortada, mas

não foram mortos, alguns tiveram a língua cortada e lançada fora, outros, o nariz cortado; em vista disso, os ingleses puderam lamentar mais amargamente a miséria dos seus compatriotas e temer que coisa parecida acontecesse com eles próprios". Diante desse ataque furioso, a maioria dos colonos ingleses entrou em pânico, abandonou sua propriedade em vez de defendê-la e buscou refúgio dentro dos muros de Cork. Spenser e sua mulher (que perdera "uma criança recém-nascida" no ataque a Kilcolman) estavam entre eles.

Parece que Spenser passou a semana de Natal perto de Whitehall, porque no final do mês recebeu 8 libras por seus serviços ao Estado, cuja autorização foi assinada pessoalmente por Sir Robert Cecil. Três meses antes, Cecil e seus colegas do Privy Council haviam insistido com as autoridades na Irlanda que indicassem Spenser – "um homem dotado de bom conhecimento e não desprovido de talentos no serviço das guerras" – como xerife de Cork. Além de transmitir o relato de Sir Thomas Norris sobre a situação militar e a chegada de reforços da Inglaterra, Spenser pôde oferecer ao Privy Council um relato de fonte original da situação em Munster desde o começo de outubro.

Spenser vivera na Irlanda durante 20 anos, aonde chegara com quase 30, em 1580, quando se tornou secretário particular do novo administrador real, Lord Grey, um protestante linha-dura. Logo depois da chegada de Spenser, Lord Grey ordenou o massacre de 600 soldados espanhóis e

italianos numa guarnição militar na costa sudoeste da Irlanda, em Smerwick, no condado de Kerry, depois de aqueles soldados católicos já terem se rendido. Spenser, que junto com Ralegh testemunhara a carnificina, defendeu com convicção a atitude de Grey. Spenser prosperou na Irlanda, dividindo seu tempo entre a escrita e vários cargos administrativos. Também começou a escrever sobre a história da Irlanda e encontrou tempo para compor *A view of the present state of Ireland* [Uma visão do estado atual da Irlanda]. Embora escritos na forma de diálogo, os dois pontos de vista apresentados na obra não são de todo distintos. O tratado de Spenser abordava abertamente a causa e a cura dos problemas da Inglaterra na Irlanda. A solução de Spenser era simples, embora violenta: os irlandeses deveriam ser submetidos pela fome. Quase com certeza, o Privy Council conhecia esse tratado, que deve ter sido terminado quando ele já estava na Inglaterra, no começo de 1596, ao retornar para supervisionar a publicação de *A rainha das fadas*. É bastante provável que Spenser tenha pretendido que sua *View* circulasse ainda no manuscrito entre os responsáveis pela política externa da nação, tese reforçada pela sobrevivência de mais de 20 cópias manuscritas.

Quando Spenser entregou a carta de Sir Thomas Norris ao Privy Council da rainha, no final de dezembro de 1598, é provável que tivesse compartilhado com esses funcionários governamentais um ensaio atualizado sobre o assunto, "A brief note of Ireland" [Uma breve nota da Irlanda]. E esse

não era o único ensaio do gênero a circular na corte. Os colonos ingleses novos estavam desesperados para influenciar as políticas irlandesas da Inglaterra. Entre os muitos textos em circulação nessa época estavam *The supplication of the blood of the English most lamentably murdered in Ireland* [A súplica do sangue dos ingleses mais lamentavelmente assassinados na Irlanda] e *Crying out of the earth for revenge* [Gritando da terra por vingança], cujos títulos expressam o desespero dos esbulhados colonos ingleses. A "Brief note" de Spenser recapitula o ponto principal de seu primeiro tratado: "Grande força deve ser o instrumento, mas a fome deve ser o meio, porque, até que a Irlanda esteja faminta, ela não se deixará subjugar."

Spenser conhecia as consequências da fome que ele advogava. O parágrafo mais poderoso de sua *View* descreve com detalhes gráficos os efeitos de uma população irlandesa faminta e canibalizada, pessoas que "se devoram umas às outras": "De cada canto das florestas e das ravinas, eles chegavam rastejando, pois já não podiam sustentar-se nas pernas, pareciam a anatomia da morte, falavam como fantasmas, chorando de suas covas, comiam carniças, felizes onde e quando podiam encontrá-las. Sim, e outro logo depois, de tal maneira que as próprias carcaças eles pouparam para não amontoar fora dos seus túmulos." Tendo visto pessoalmente os efeitos, Spenser defendia com vigor a morte da massa pela fome como política comprovada. Uma cópia de parte do texto de Spenser, agora na British Library,

termina com versos escarnecedores e não spenserianos, que pontuam essas recomendações com uma profecia do que os irlandeses e Tyrone tinham reservado:

> Marquem, irlandeses, quando isso cair,
> Tyrone e cansar a todos,
> Um nobre virá da Inglaterra,
> Os irlandeses cansarão a todos e alguns,
> De São Patrício para São Jorge um cavalo-menino será visto,
> E tudo isso acontecerá em noventa e nove.[1]

A visita de Spenser a Whitehall coincidiu com as festividades do Natal na corte, uma boa ocasião para encontrar velhos amigos e admiradores. Era também uma época ideal para fazer circular as cópias de seu novo texto e para insistir com aqueles ali reunidos sobre a importância de uma mão forte na Irlanda. Sua companhia deve ter sido muito requisitada por cortesãos que planejavam acompanhar a expedição, ainda indefinida, de Essex. Seus esbulhados e desalentados companheiros colonos, refugiados com suas famílias em Cork, deviam estar contando com ele para relatar quando voltasse o que o governo estava em via de fazer. Não deve ter sido uma estada fácil para Spenser, cuja saúde pode ter sofrido com a viagem pelo mar da Irlanda no inverno.

Faminto por cultura, Spenser decerto estava ansioso para ver as melhores peças do ano anterior, encenadas em Whitehall, incluindo as duas apresentadas pelo Chamberlain's Men. Sabemos através de sua

correspondência que o próprio Spenser escrevera "nove comédias inglesas", dramas fechados, não concebidos para o palco público. Elas foram perdidas, talvez queimadas, em Kilcolman. Críticas de John Dryden sobre elas também argumentaram que Spenser admirava Shakespeare e reconhecia essa elevada opinião em sua alusão a "nosso encantador Willy", em seu poema "The tears of the muses", e em sua referência em "Colin Clout's come home again" a "um pastor mais gentil [...] Cuja musa está cheia de elevados pensamentos de invenção,/ Faz que ele mesmo soe como um herói". Se Spenser estava se referindo a Shakespeare nesses poemas, e não a outro escritor (e se Shakespeare respondeu na mesma moeda em *Sonho de uma noite de verão*), o fato é que os dois tinham familiaridade com a obra um do outro. Não sabemos se palavras foram trocadas em Whitehall entre o mais celebrado poeta da Inglaterra e seu principal dramaturgo. Mas pelo menos se pode especular sobre o que Spenser teria achado de *Henrique IV*, *parte 2* se tivesse assistido à apresentação daquela semana. Muito particularmente sobre a maneira como a peça trata o recrutamento militar, um tema vital para um desfecho bem-sucedido da questão irlandesa, como o próprio Spenser defendera em sua *View*.

"Rumor", o personagem que introduz a peça, aborda o assunto perguntando: [Quem, além de Rumor, quem senão eu, somente,/ Faz chamadas temíveis e preparou a defesa][2]. "Preparou a defesa" se refere à bem organizada milícia local:

as “chamadas” eram de longe a prática mais corrupta pela qual os homens pobres eram caçados para lutar, adoecer e, frequentemente, morrer nas guerras no estrangeiro. As “chamadas” eram temíveis não porque, como alguns editores da peça imaginam, o alistamento de tropas fosse inspirado pelo medo da invasão, mas porque as próprias chamadas eram um prospecto assustador para os homens elisabetanos capazes entre 16 e 60 anos, todos potencialmente recrutáveis. O número de ingleses recolhidos em vilarejos ou nas ruas da cidade para lutar no estrangeiro continuou aumentando no final da década de 1590. Os números do governo na época indicam que 2.800 foram forçados a servir em 1594, e 1.806, em 1595. Esse número subiu bruscamente para 8.840 em 1596, caiu para 4.835 em 1597 e depois quase dobrou para 9.164 em 1598. Apenas nos primeiros seis meses de 1599, o número de recrutados foi de 7.300. Em Londres, os aprendizes e os solteiros de classe baixa tinham um motivo especial para ter medo. As autoridades não hesitavam em usar o comparecimento obrigatório às igrejas como uma maneira de arrebanhar recrutas: John Stow relata que, no Domingo de Páscoa de 1596, depois de uma ordem emitida para mil homens, “os conselheiros municipais, os suplentes destes, os policiais e outros funcionários do governo ficavam satisfeitos em fechar as portas da igreja até que tivessem pressionado os muitos homens necessários”. No reinado de Elizabeth, as autoridades locais não hesitavam em dar batidas de surpresa

em feiras, cervejarias, hospedarias e outros locais de frequência popular. Também faziam arrastões nas casas de espetáculo. O único relato sobre recrutamento nos teatros que sobrevive é de 1602, em que Philip Gawdy escreve que "ultimamente tem havido grande e estranha pressão, como jamais se conheceu na Inglaterra. Todas as casas de espetáculo foram assediadas num dia, e muitos foram pressionados depois disso, de modo que, no total, arrebanharam 4 mil".

Algo parecido com o descrito nessas linhas pode ter acontecido no final de dezembro de 1598, quando o Privy Council ordenou que o prefeito de Londres enviasse os principais funcionários aos "locais privilegiados" da cidade – ou seja, nas suburbanas *Liberties*, onde os teatros de Londres estavam localizados – para contrair empréstimos forçados e recrutar homens que achavam equivocadamente que ali estariam seguros. Como se apresentavam para a rainha, Shakespeare e os outros atores estavam livres do serviço militar. Como um dos atores colocou em tom jocoso em *Histriomastix*, de John Marston, uma velha peça que provavelmente foi revisada em 1599: "Nós, atores, somos privilegiados,/ Por isso nossa plateia deve lutar no campo por nós,/ E nós, no palco por ela." Somente no palco havia atores soldados, e a plateia de *Histriomastix* teria apreciado a cena na qual os atores, recrutados sob protesto, recebem ordem de marchar para a guerra, encorajados a agir com a mesma valentia que demonstravam no palco.

As opiniões sobre que tipo de homem deveria ser alistado compulsoriamente se dividiam. As autoridades locais estavam mais que satisfeitas em cumprir as cotas do Privy Council, livrando suas vizinhanças do "rebotalho do país", como Robert Barret escreve num tratado militar de 1598. Esses homens estavam fadados à deserção, senão, ao motim. Mas as autoridades locais relutavam em arrebanhar cidadãos estabelecidos. E dada a probabilidade de capitães receberem subornos para liberar cidadãos honestos do recrutamento, ao fim e ao cabo, os homens pobres é que seriam enviados em lugar deles. Esse sistema era resultado da decisão de Elizabeth de não ter um exército permanente, como seus rivais estrangeiros, e de não contar com mercenários. Ao que parece, a própria Elizabeth não tinha boa opinião a respeito daqueles recrutados para lutar em suas guerras. Em 1597, ela disse ao embaixador francês, o Sieur de Maisse, que os soldados ingleses na França "não passavam de ladrões e deviam ser enforcados". Maisse mudou de assunto depois que Elizabeth "se pôs num ataque de cólera sobre isso", murmurando imprecações "entredentes que [ele] não conseguiu entender muito bem".

No começo de outubro de 1598, notícias sobre a deserção de 300 londrinos recrutados para a guerra na Irlanda teriam circulado amplamente na cidade. Quando esses soldados chegaram a Towcester, dois terços deles se recusaram a seguir adiante e se rebelaram, ameaçando matar seu capitão e ferir alguns oficiais. Pode muito bem ter havido uma

simpatia generalizada para com essa atitude de homens arrastados de igrejas, estalagens ou teatros para morrer na Irlanda, mal alimentados, mal treinados e parcamente equipados, mais ainda depois que repercutiram as notícias do desastre em Blackwater, uns poucos meses antes. John Baxter, que conhecia bem a situação na Irlanda, falou sobre "os pobres ingleses" que "estão semimortos antes mesmo de chegarem aqui, pois o nome da Irlanda, agora identificada com a miséria, já despedaça seus corações". E Richard Bagwell registra um provérbio de Cheshire da época: "Melhor ser enforcado em casa do que morrer como cachorro na Irlanda."

Prospectos populares conjecturavam sobre o destino daqueles que escolhiam essa trilha antipatriótica, incluindo uma balada cujo longo título conta a história inteira: "Uma advertência para todos os soldados que não aventurarão suas vidas na causa de Sua Majestade e na autoridade do país: aqui fica declarado o lamento de William Wrench, que, por fugir de seu capitão, com mais outros dois, foi executado." A execução de Wrench e seus companheiros como exemplo para potenciais deserções, como conta a própria balada, pode ser vista como parte de uma campanha para combater o crescente número de desertores – duas vezes mais perigosos se armados e soltos pela Inglaterra.

Para os londrinos, a exigência por parte da Coroa de novos soldados deve ter parecido insaciável. Em novembro de 1598, a rainha mais uma vez ordenou que os tenentes de Londres

"alistassem, convocassem e procurassem na cidade de Londres 600 homens capazes e os equipassem com armaduras, armas e vestuário, conforme nosso Privy Council orientará". Naquela altura, o governo já compreendera o custo da má qualidade das práticas de recrutamento que por tanto tempo encorajara. A ordem expedida advertia os tenentes de que eles deveriam "ter [especial] cuidado para que os homens sejam mais bem escolhidos a partir de agora no que tange tanto à habilidade física quanto à aptidão para o serviço da guerra, e que sejam bem apetrechados e adequadamente vestidos".

Nesse contexto, podemos bem imaginar como Spenser e os outros que compareceram a Whitehall, bem como as plateias do Curtain, durante todo o outono de 1598, teriam reagido à cena do recrutamento em *Henrique IV, parte 2*. É uma cena na qual o juiz Shallow faz Falstaff escolher entre os recrutas disponíveis que estão formados diante dele. Parte do humor ácido reside no jogo de números feito pelos encarregados. Quando o "capitão" Falstaff recebe a garantia de que Shallow provera "meia dúzia de homens qualificados"[3], dos quais ele selecionará quatro, apenas cinco se perfilam diante dele: Ralph Moldy (Mofado), Simon Shadow (Sombra), Thomas Wart (Verruga), Francis Feeble (Débil) e Peter Bullcalf (Novilho). Eles formam um bando de aparência patética, para provocar risos garantidos. Moldy é velho; Shadow, franzino; Wart, andrajoso; Feeble, vacilante;

Bullcalf, no entanto, é um sujeito bastante vigoroso, apesar de insistir em dizer que é "um homem enfermo".

A princípio, todos são recrutados, menos Wart, porque até Falstaff reconhece que ele é inapto para o serviço militar. Shadow não é menos inadequado, mas, como diz Falstaff em tom jocoso, "nós temos um número de 'sombras' a preencher no livro de alistamento"[4] – isto é, haverá mais nomes no livro (cujo pagamento ele embolsará) do que homens indo para a guerra. Depois que Falstaff e Shadow partem, Moldy e Bullcalf tentam subornar Bardolph, cada um oferecendo a considerável soma de 2 libras pela dispensa. Isso também é parte do jogo. Feeble é o único que não compreende que um suborno é necessário, que é sua última chance de evitar o recrutamento compulsório. A ironia de olhar esse velho frágil explicando por que quer lutar por seu país, oferecendo bugigangas da propaganda patriótica que engolira por inteiro, não deve ter se perdido nas plateias contemporâneas: "Um homem pode morrer apenas uma vez. Nós devemos uma morte a Deus. Eu nunca aguentarei uma mente abjeta. Não deve ser meu destino, então; não deve ser. Nenhum homem é bom demais para servir a um príncipe"[5]. Bardolph, o companheiro inseparável de Falstaff, tendo coletado 4 libras de suborno dos homens, mente para Falstaff ao dizer que recebeu apenas "3 libras para soltar Moldy e Bullcalf"[6], as quais ele entrega a Falstaff, mantendo a outra libra consigo. No final, apenas Feeble e Shadow, que são tolos ou iludidos demais, são levados (embora Shadow

entre quatro vezes na lista de recrutados). Talvez a frase mais engraçada – ainda que a mais cruel – na cena seja a ordem final de Falstaff para Bardolph "dar casacos aos soldados"[7]. Aqui, havia também como ganhar dinheiro, e só podemos imaginar que tipo de riso sombrio os trajes andrajosos teriam provocado numa plateia londrina familiarizada com essas práticas corruptas. Spenser, que vira em primeira mão o efeito dos Feebles e Shadows malvestidos e mal equipados na Irlanda, certamente não deve ter achado graça. Ele advertira os leitores de sua *View* sobre a "corrupção" dos capitães ingleses, que "enganam o soldado, ofendem a rainha, e prejudicam muito o serviço militar".

Shakespeare não apenas testemunhou cenas como essas, nos anos anteriores pelas ruas de Londres, como também podia lembrar-se de sua infância, quando seu pai arrebanhara os Feebles e os Shadows de Stratford-upon-Avon, para ajudar a acabar com a Rebelião do Norte, em 1569. Como chefe dos conselheiros municipais de Stratford e juiz de paz, John Shakespeare, assim como Shallow, fora responsável pelo recrutamento e pela milícia local. O recrutamento corrupto para a Irlanda empregou mais algumas artimanhas. A exemplo de Falstaff, capitães aceitavam suborno de todos os recrutas e chegavam ao porto de embarque para a Irlanda com uma tropa invisível – com isso embolsavam ainda a verba do transporte. Como o Privy Council mantinha cópia das listas de recrutados, os capitães precisavam forjar o número correto de homens que

chegariam ao porto. Para conseguir isso, os capitães se associavam a malfeitores locais, que faziam com que homens, cavalos e armas aparecessem como mágica no dia e local apropriados, quando então as listas eram conferidas. Depois de as listas checadas, os usurpadores eram pagos e os cavalos, devolvidos. O processo se repetia na chegada do capitão à Irlanda. Qualquer soldado que ousasse reclamar podia ser enforcado por seu capitão como um amotinado. Não surpreende que a rainha estrilasse com o custo das guerras e seus generais ficassem perplexos com o fato de o número de soldados no campo de batalha jamais bater com o dos registros. Era um embuste.

Um dos mais notórios corruptos era Sir Thomas North, mais conhecido para a posteridade como o tradutor de *Vidas paralelas*, de Plutarco, livro que Shakespeare usara como fonte para construir *Henrique V* e *Júlio César*. Um memorando do "Estado da Irlanda" de dezembro de 1596 oferece um vislumbre desses atos corruptos dos capitães ingleses. North talvez tenha servido de fonte para Shakespeare de mais de uma maneira: "De todos os capitães na Irlanda, Sir Thomas North desde o começo mantivera o bando de soldados mais miserável e mais mal equipado, andrajoso e faminto. Muitos de seus soldados morreram de maneira lastimável em Dublin, alguns com os pés e as pernas apodrecidos pela falta de botas." Superando até mesmo Falstaff, "Sir Thomas North, antes de partir desse lugar, vendeu (como foi dito) desamparado o bando". Mais tarde, Elizabeth concedeu uma

pensão de 40 libras anuais a North, "em consideração à sua lealdade e aos bons serviços prestados".

A guerra era também impopular entre os mercadores e comerciantes de Londres, que deveriam pagar a conta por meio de empréstimos compulsórios que, temiam eles, poderiam vir a ser declarados como doações diretas e, assim, jamais serem pagos. De fato, no começo de dezembro, os membros do Privy Council informaram ao prefeito de Londres, Stephen Soame, que a cidade deveria fazer um empréstimo por seis meses e que a rainha prometia pagar com 10% de juros. Antecipando apostasias, o Privy Council encaminhou uma lista com o nome dos cidadãos ricos e o valor que esperava de cada um. E, estendendo a mão para outra fonte de recursos, disseram ao prefeito que a rainha desejava em empréstimo "a soma de 200 mil coroas francesas" dos estrangeiros ricos residentes em Londres. Nenhum grupo ficou livre da pesada carga da guerra.

Em 17 de dezembro, teve início a extorsão dos comerciantes que resistiam: aqueles que se recusaram a ceder o empréstimo foram chamados a explicar-se. Nem a intimidação funcionou. Cinco dias depois, furiosos com a recusa das classes abastadas de Londres tanto em emprestar dinheiro quanto em aparecer diante deles, os membros do Privy Council escreveram outra vez ao prefeito, agora exigindo 20 mil libras em empréstimo "antes dos feriados" e expressando sua ira diante do "desacato" daqueles que ignoraram seus pedidos. Mas nem essa ameaça bastou para

coagir os cidadãos abastados de Londres a fazer sua parte no esforço de guerra. O próspero astrólogo e médico Simon Forman descreve coletas regulares de pequenas somas "para os soldados" feitas de porta em porta. ("Eu supus que não deveria pagar", escreve ele em seu livro de anotações médicas no começo de 1599 e especula "se era melhor pagar ou não" – mas, no final, ele acabou pagando "para soldados" no início de janeiro e novamente no final de fevereiro). Se a experiência de Forman era típica, os londrinos já estavam em dúvida sobre financiar o dispendioso empreendimento militar.

Além dessas exigências financeiras, os londrinos tinham que lidar com o problema dos refugiados: colonos ingleses novos que foram destituídos de suas terras na Irlanda e, a exemplo de Spenser, tiveram a sorte de escapar com vida, começaram a voltar para Londres. O Privy Council ordenou que o prefeito e o bispo de Londres fizessem "uma coleta caridosa" para ajudar "as pobres pessoas aflitas de diversos lugares deste reino no condado de Kerry, na Irlanda, que recentemente vieram para cá, pois tiveram grandes perdas e foram espoliados pelos rebeldes da terra". A visão desses refugiados ingleses teria sido desmoralizadora, como o seriam suas histórias sobre as atrocidades dos rebeldes.

Em meados de dezembro, alguns daqueles que se opunham inflexivelmente à paz com a Espanha estavam reconsiderando sua posição. John Chamberlain expressou em palavras bruscas a seu amigo Dudley Carleton: "Espanta-me

que aqueles que sabiam dessas privações não tenham dado atenção à paz [com a Espanha], quando podiam tê-la conseguido com boas condições." Cônscio de o quanto esses pensamentos eram antipatrióticos, Chamberlain acrescentou em tom nervoso: "Veja que lhe escrevo em confiança sobre todas essas coisas, esperando que você as mantenha para si, sendo assim, não haverá qualquer perigo, pois estou tão acostumado à independência e à liberdade da palavra quando converso ou escrevo a meus amigos que não posso facilmente deixá-las de lado." O medo da punição pelas palavras sediciosas já estava no ar. Três dias antes do Natal, o Privy Council saudou de maneira infeliz os londrinos: mais 600 homens deveriam ser alistados e embarcados para lutar na Irlanda. Mesmo antes de as tropas zarparem ou Essex concordar em comandá-las, a guerra irlandesa estava se provando impopular num espectro social bastante amplo.

Quando as festividades do Natal acabaram em Whitehall, todos os olhares se fixaram na rainha e em Essex. Elizabeth decidiu enviar o que para ela era um sinal inequívoco: "No décimo segundo dia", relata um observador da corte, "a rainha, muito vigorosa e ricamente trajada, dançou com o conde de Essex." Outro relatou uma cena com detalhes mais vívidos da reconciliação deles: Elizabeth "deixou-se ver em sua velhice dançando três ou quatro galhardas", a dança animada que ela tanto amava e que Essex, sempre desajeitado na pista de dança, sem dúvida, detestava. Mas

não se diz não à rainha. No começo de janeiro, Essex escreveu a seu primo Fulke Greville que, na véspera de ano-novo, Elizabeth "me destinara a tarefa mais dura para a qual nenhum cavaleiro jamais fora designado". Mas Essex estava mais autocomiserado que resignado: numa carta, que ele esperava que transpirasse na corte, reclamou de como Elizabeth estava "partindo meu coração" e de como, só depois que "minha alma se liberte dessa prisão de meu corpo", ela "verá o quanto errou para comigo e quanto feriu a si mesma". Essex se apresentou com a melhor aparência possível diante daqueles que se prepararam para juntar-se a ele, inclusive seu ingênuo partidário (e afilhado da rainha), John Harrington: "Eu venci Knollys e Mountjoy no Privy Council e, por Deus, vencerei Tyrone no campo de batalha."

No sábado, 13 de janeiro de 1599, os sinos das igrejas dobraram em Westminster. A notícia era chocante e deprimente: Edmund Spenser morrera aos 46 anos. Três dias depois, ele foi enterrado perto de Chaucer, no transepto sul da abadia de Westminster, que viria a ser conhecido como Canto dos Poetas. Essex cobriu os custos do funeral, retribuindo a dívida que tinha com o poeta, que o elogiara como "a glória da Inglaterra e a grande maravilha do mundo". William Camden, que fez o panegírico de Spenser como alguém "que superara todos os poetas de tempos anteriores, nem mesmo excetuando o próprio Chaucer", registrou os inéditos preparativos para o funeral. Como mestre da escola ligada à

abadia de Westminster, Camden estava bem colocado para observar os eventos do dia. O velório de Spenser foi "acompanhado por poetas, e elegias e poemas lastimosos, assim como as penas que os escreveram, foram jogados no túmulo". Mais tarde, Camden acrescentou que os poetas até carregaram o esquife de Spenser. Os poemas e as penas foram um toque singelo, uma mudança de ritual e de ritmo depois dos lenços molhados de lágrima ou dos raminhos de sempre-viva que geralmente eram jogados nos túmulos nos funerais elisabetanos. Os versos, que os poetas só tiveram três dias para compor, primeiro seriam lidos em voz alta antes de serem jogados cerimoniosamente no túmulo. Não apenas um grande poeta foi celebrado nesse dia, mas também a própria poesia inglesa. É improvável que algum escritor inglês tenha perdido a ocasião.

Não sabemos quem dos presentes carregou o caixão, e poucas cópias dos poemas que foram lidos e jogados no túmulo de Spenser sobreviveram. A maioria dos poemas era de poetas inferiores: Nicholas Breton, Francis Thynne, Charles Fitzgeoffrey, William Alabaster, o ubíquo John Weever, Charles Harvey e Hugh Holland. A parelha de versos de Holland apresentava o tom certo: "Ele foi e é visto onde repousam as superioridades,/ Outrora, deus dos poetas; agora, poeta dos deuses." Mas alguns, como a cantiga de Breton, eram ruins o bastante para causar arrepios: "Cante uma canção triste sobre a morte de Spenser,/ Até sua alma ficar sem ar." Três séculos mais tarde, na esperança de

desenterrar outros tributos sepultados havia muito tempo, especialmente um de Shakespeare, o túmulo de Spenser foi aberto. Os coveiros não conseguiram achar o que procuravam, o que não é de admirar, já que cavaram no lugar errado, exumando os restos mortais de Matthew Prior, um poeta do século XIX e admirador de Spenser, que depois foram outra vez lacrados.

Diferentemente da maioria de seus pares escritores, Shakespeare tinha aversão a cobrir de elogios a obra dos vivos ou dos mortos. Em vez de ser visto carregando o caixão ou jogando ostensivamente um poema no túmulo, é mais provável que ele tivesse ido para casa depois do funeral e prestado um tributo mais sereno, folheando uma edição já bem usada da poesia de Spenser. Mas, quando ouviu Spenser ser elogiado como o maior poeta da Inglaterra, Shakespeare não deve ter permanecido alheio. Afinal de contas, Spenser escolhera trilhas que Shakespeare rejeitara. Ele buscara sua fortuna poética exclusivamente através do patrocínio aristocrático – até mesmo real – e o fizera em "descrições dos mais belos e justos seres humanos,/ E a beleza tornando bela a rima antiga/ Em louvor das senhoras mortas e dos adoráveis fidalgos"[8]. Shakespeare assim se expressa no soneto 106, ecoando deliberadamente os arcaísmos de Spenser.

Havia outras diferenças também. Enquanto Shakespeare comprara uma casa em sua Stratford nativa, Spenser se mudara para um castelo na terra roubada da Irlanda. E o que

havia conseguido com isso? Não é difícil concluir que, para Shakespeare, Spenser tinha construído um castelo na areia. O enterro prematuro aos pés de Chaucer era uma pobre compensação para uma história tão erroneamente interpretada. Spenser reescrevera o curso do épico e do pastoril inglês. Muito em breve, Shakespeare reescreveria cada um deles em *Henrique V* e *Do jeito que você gosta*. E teria apreciado o voto de confiança expressado numa peça universitária anônima, encenada mais tarde nesse mesmo ano, na qual um personagem anuncia: "Deixe esse mundo estupidificado apreciar Spenser e Chaucer, eu idolatrarei o doce senhor Shakespeare."

Shakespeare sabia que Spenser não estava sozinho na trilha de uma carreira que passava pelas terras selvagens da Irlanda. A lista de escritores elisabetanos que o fizeram era longa e continuava a crescer. Ela incluía Thomas Churchyard, Barnaby Googe, Sir Thomas North, Sir Henry Wotton, Barnaby Rich, Lodowick Bryskett, Geoffrey Fenton, Sir Walter Ralegh, John Derricke, Sir John Davies e, provavelmente, Sir Philip Sidney. Nesse ano, 1599, essa categoria literária inchara com senhores poetas aventureiros, ansiosos por melhorar sua sorte e suas fortunas, incluindo William Cornwallis e John Harington.

É tentador imaginar um Shakespeare que "não era uma companhia constante", afastando-se dos procedimentos fúnebres daquele dia em Westminster, distraído pela Capela das Missas, pelo túmulo de Henrique V e pelos restos da

mulher desse, a rainha Catarina, localizados perto de onde Spenser seria enterrado. O sepultamento de Spenser e, com ele, do mundo da cavalaria celebrado em seu *A rainha das fadas* pode tê-lo levado ali. Assim como Spenser, Henrique V, que morrera aos 35 anos – a idade de Shakespeare na época –, não viveu para realizar sua grande promessa. Shakespeare também sabia que nem mesmo o mais celebrado dos reis ingleses, e menos ainda um grande poeta, poderia assegurar que a posteridade lhe seria gentil. Shakespeare estava interessado em como Henrique V era celebrado; ele até encenara o funeral do rei numa de suas primeiras peças (provavelmente escrita em colaboração com outro dramaturgo), *Henrique VI*, *parte 1* (*The First Part of Henry the Sixth*) – com os pranteadores comparando o rei-soldado morto a Júlio César:

> Henrique V, vosso fantasma eu invoco:
> Que esse reino prospere; mantenha-o longe de contendas civis;
> Combata com planetas adversos nos Céus!
> Vossa alma fará uma estrela mais gloriosa
> Do que a de Júlio César...[9]
>
> (1.1.52-56)

Shakespeare também coloca Henrique imaginando seu próprio funeral em *Henrique V*, onde ele diz a seus partidários que "depositem esses ossos numa urna desonrosa,/ Sem túmulo, sem recordação deles"[10], se ele não conseguir voltar da França como um conquistador. Como Shakespeare sabia,

enquanto houvesse um túmulo glorioso, a história subsequente trataria os restos de Henrique V de maneiras bastante inesperadas. Sim, Henrique foi enterrado com uma efígie espetacular coberta de prata e ouro. Mas dois dentes de ouro foram arrancados daquela efígie durante o reinado de Eduardo IV, e profanações piores se seguiriam. Em 1599, tudo o que restava da efígie de Henrique V era um torso sem cabeça. Shakespeare teria achado o destino dos restos da rainha Catarina ainda mais tocante. Embora enterrada em Westminster em 1438, seu corpo embalsamado foi "exumado no governo de Henrique VII". Desde aquela época, como escreve John Stow, "ela jamais foi supultada novamente, permanecendo acima da terra". Se tivesse desejado, Shakespeare poderia ter se apossado da rainha que ele estava trazendo de volta à vida no palco. Samuel Pepys fez exatamente isso 70 anos depois, registrando em seu diário como, durante uma visita a Westminster, "[segurei] a parte superior de seu corpo em minhas mãos e beijei-lhe a boca, refletindo por isso que eu beijara uma rainha". Não era isso que Shakespeare tinha em mente quando falou sobre "divertir-se com Catarina da França"[11]. Por tudo que sabemos, o destino desse casal real pode ter levado Shakespeare a compor as linhas mais tarde gravadas em sua própria lápide: "Abençoado seja o homem que poupar essas pedras,/ E amaldiçoado seja aquele que mover meus ossos"[12]. Shakespeare, que seria enterrado em Stratford, não

pretendia ser trasladado para Westminster e para a companhia de Chaucer e Spenser.

Tudo o que permaneceu intocado em Westminster, pendurado numa viga transversal de castanheiro, foi a sela, o escudo (a seda bordada no verso ainda intacta) e o capacete amassado de Henrique V. Ao lado, estava sua espada, com traços de ouro ainda visíveis na lâmina e no botão da empunhadura. Esses objetos eram familiares aos londrinos e certamente foram a inspiração para a alusão de Shakespeare ao "capacete ferido e a espada vergada"[13] de Henrique V, que seus lordes desejam carregar "diante dele através da cidade"[14], por ocasião de seu triunfante retorno a Londres. *Henrique V*, assim como a morte de Spenser, estava se transformando num drama que marcou o fim de uma era para Shakespeare. Como as relíquias das campanhas militares de Henrique penduradas em Westminster, o mundo da cavalaria celebrado no épico de Spenser e nas suas próprias primeiras histórias tornara-se mais e mais manchado e sem brilho.

– 4 –

Um sermão em Richmond

Palácio Richmond, John Speed, Theatrum Imperii Magnae Britanniae, 1616

Em 20 de fevereiro, o último dia de apresentação antes de os teatros públicos fecharem para a Quaresma, os atores do Chamberlain's Men partiram numa viagem curta de Londres até o palácio real em Richmond. O "clima ruim" vinha se mantendo, o que torna mais provável que eles tivessem viajado por terra, e não de barco Tâmisa acima. Era Terça-Feira de Carnaval, um dia de descanso, feriado não

oficial, no qual os aprendizes londrinos com frequência se mostravam desordeiros, vandalizando bordéis e, em algumas ocasiões, teatros. Sem dúvida, Shakespeare e seus colegas atores estavam aliviados de estar longe de qualquer ação violenta. Elizabeth acabara de mudar sua corte de Whitehall para Richmond. Embora tendo sido aprisionada em Richmond em 1554 por sua meia-irmã Maria, nos últimos anos ela passara a gostar mais e mais do palácio, e chegou a pensar nele como "a caixa confortável à qual confiaria sua velhice enfermiça".

Os visitantes que se aproximavam de Richmond pelo Tâmisa teriam primeiro uma visão das torres em forma de cebola, seus cata-ventos pintados de dourado e azul-celeste, "muito esplêndidos" de escutar em dias ventosos, porque produziam uma estranha música. Ao entrar pelo portão principal vindos do Richmond Green, os visitantes passavam através de um grande pátio externo que levava a outro pátio interno e pavimentado, além do qual se encontrava a entrada para os aposentos reais que davam vista para "belos e agradáveis jardins". O pátio interno era enquadrado por um par de prédios impressionantes e geminados mais ou menos do mesmo tamanho (cada um medindo cerca de 31 por 12 metros). À esquerda, ficava a capela real, onde eram conduzidos os serviços religiosos e lidos os sermões; à direita, o grande salão, onde as peças eram encenadas. O salão tinha uma decoração pomposa, com imagens enfileiradas dos grandes reis da Inglaterra, em "trajes de

ouro". Shakespeare e seus colegas atores eram familiarizados com o local, pois já haviam se apresentado ali cinco vezes, em 1595 e 1596.

Para essa representação do Entrudo, Shakespeare escrevera às pressas um epílogo de 18 linhas em homenagem a Elizabeth. Com exceção de um epílogo especial para *Henrique IV, parte 2*, esse é o único desses epílogos ocasionais que sobreviveu. Não sabemos se o próprio Shakespeare se apresentou para pronunciar essas linhas ou se as repassou a um de seus colegas atores para memorizá-las e recitá-las:

Enquanto o ponteiro do relógio nos diz
A mesma hora que tinha antes,
Ainda começando no final,
Registro circular que concede,
Assim, rainha mais poderosa, nós rezamos,
Como o ponteiro, dia após dia,
Que possa comandar as estações,
Apresentando o novo quando o velho se for,
Que o bebê que agora é um infante,
E ainda nem sabe falar,
Possa aqui apresentar-se em muitas Terças-Feiras de Carnaval,
Para a imperatriz que eu conheço agora;
Que os filhos desses senhores,
Sentados em suas juntas e conselhos,
Possam ser circunspectos e envelhecer sendo vistos,
Por ela que foi a rainha de seus pais,

Mais uma vez, eu desejo isso novamente,
E que o Céu assim o subscreva, Amém.[1]

Nesse momento de mudança de estação, Shakespeare imagina Elizabeth como uma força eterna e rejuvenescedora, comparando-a a um ponteiro de relógio que circula perpetuamente, resistindo à devastação do tempo, sobrevivendo a gerações. Existe um sutil subtexto no conceito, o claustrofóbico sentido de estar aprisionada no tempo, o pensamento desconfortável de que Elizabeth ainda estaria em cena no próximo meio século. Shakespeare não acreditava nisso, suas palavras lisonjeiras para a rainha ignoravam o que ele declara em seus sonetos: somente "em meu verso", ele escreveu, o objeto de sua devoção "vive jovem para sempre" (soneto 19).

O estilo e a dicção do epílogo são inconfundivelmente shakespearianos, como o são o ritmo e as parelhas de versos rimados que aparecem uma vintena de vezes em canções e poemas em sua obra. A única vez em que Shakespeare terminara uma peça nesse registro fora em *Sonho de uma noite de verão*, cuja conclusão, com o chamado para abençoar os salões "desse palácio" e seu "dono", teria tido especial ressonância em Richmond naquele dia:

Com este orvalho do campo consagrado,
todos os elfos tomem seu passo,
e cada um abençoe um quarto,
por este palácio afora, com doce paz;

E o dono dele, abençoado,

para sempre em segurança descanse.[2]

(5.1.410–15)

Ritmicamente, a transição entre as linhas finais de Oberon naquela peça e o epílogo especial (que teria substituído o discurso final de Pugh no teatro público) teria parecido inconsútil. Se pudéssemos aventurar-nos numa adivinhação, teria parecido que Shakespeare escreveu esse epílogo especial para uma nova apresentação de *Sonho de uma noite de verão*. Aquela suave anarquia da comédia combinaria especialmente bem com o desprendimento festivo da Terça-Feira de Carnaval e com as palavras de Oberon – "Nós, o globo, logo podemos voltar ao ponto de partida,/ Mais depressa que a lua peregrina"[3] –, que duplicam primorosamente como uma alusão a seu planejado teatro em Southwark.

Shakespeare foi corajoso em tocar num assunto sensível como a idade de Elizabeth. Como John Harrington, o afilhado da rainha, observa: "não havia quase ninguém que acompanhasse a corte da rainha Elizabeth e fosse observador, que não pudesse dizer que lhe agradava muito parecer jovem, ser considerada e ser-lhe dito que parecia jovem". A idade e a aparência importavam muito para Elizabeth. O diplomata francês de Maisse descreve o cuidado que ela tomava ao apresentar-se: "Ela estava com uma saia de damasco branco, cintada e aberta na frente, como

também era sua camisa, de tal maneira que, com frequência, ela abria esse vestido e se podia ver todo o seu ventre, até o umbigo [...] Quando levanta a cabeça, ela tem um truque para colocar as duas mãos no vestido e abri-lo de tal maneira que todo o ventre pode ser visto." De Maisse acrescenta que, quando "alguém fala sobre sua beleza, ela diz que jamais foi bonita, embora tivesse essa reputação 30 anos atrás. Contudo, ela fala sobre sua beleza tão frequentemente quanto pode". Mas ele foi rápido em acrescentar que, "por sua forma e proporção natural, ela é muito bonita". Elizabeth era como uma Cleópatra murchando: sabia que o tempo trabalhava contra ela e reconhecia a necessidade de silenciar aqueles que chamavam a atenção para seus muitos anos – e, por extensão, para os seus poderes combalidos. Mas também apreciava e via através da bajulação, e, como seu flerte com de Maisse deixa claro, permaneceu uma atriz bastante qualificada para convocar seus encantos quando queria e quando a política exigia.

Graças a sua sensibilidade a respeito de seu envelhecimento, falar de morte na presença dela podia ser perigoso. Shakespeare pode ter ouvido a história de como, na Sexta-Feira da Paixão de 1596, Anthony Rudd, bispo de St. David, incautamente levantara o tópico em seu sermão para Elizabeth. John Harrington, que estivera presente naquele dia, escreve que "esse bom bispo, tendo sido indicado para pregar diante dela [...] e querendo, num zelo piedoso, como lhe ficaria bem, que ela pensasse por algum momento na

mortalidade, tendo 63 anos completos, ele pegou seu texto para aquele propósito [...] 'Ó, ensine-nos o número de seus anos'". Como todos os demais na capela, Elizabeth sabia que esse salmo era parte do serviço fúnebre. Depois de ter permanecido sentada durante a citação de muitas "passagens das Escrituras que tocam na fraqueza da idade, Elizabeth enfim o interrompeu dizendo que 'ele deveria ter guardado sua aritmética para si mesmo'". O bom bispo não foi convidado outra vez até a Quaresma de 1602, quando pareceu não ter aprendido a lição. Dessa vez, pregando sobre o Salmo 82: "Eu disse: sois deuses, sois todos filhos do Altíssimo./ Todavia, como homens, morrereis e, como qualquer dos príncipes, haveis de sucumbir." Mais uma vez, Elizabeth não conseguiu controlar seu sarcasmo, e o despachou com estas palavras: "O senhor me fez um bom serviço fúnebre; agora, eu posso morrer quando quiser."

Como os atores do Chamberlain's Men se apresentaram em Richmond na noite de 20 de fevereiro, podem não ter conseguido voltar para Londres senão no dia seguinte. Em algum momento no dia 21 de fevereiro, os seis sócios da companhia – Burbage, Kemp, Shakespeare, Heminges, Phillips e Pope – se encontrariam com Cuthbert Burbage e Nicholas Brend para assinar o acordo de aluguel do terreno do Globe. Podem ter adiado a assinatura até o dia que sabiam que não estariam ensaiando ou representando: Quarta-Feira de Cinzas, o começo da Quaresma. Ou talvez tivessem preferido esperar

até ter certeza de que Giles Allen fracassara em seus primeiros esforços legais de impedi-los de usar a madeira do Theatre para construir o Globe.

Havia um incentivo poderoso para permanecer em Richmond: Lancelot Andrewes estava na corte para proferir um sermão introdutório da Quaresma e ele gostava de pregar seus sermões quaresmais pela manhã, antes da comunhão. Andrewes era indiscutivelmente o maior pregador da Inglaterra, numa época notável de sua oratória. Para Shakespeare, aquela manhã na corte ofereceria a oportunidade de ouvir e estudar uma atuação extraordinária. A Inglaterra da Pós-Reforma dispensara a prática católica de lambuzar as testas com cinza em sinal de arrependimento. Agora, os sermões públicos eram a principal maneira de transmitir o significado espiritual do dia que marcava o fim da frivolidade do Carnaval (precisamos apenas olhar o famoso quadro de Bruegel, o Velho, *A luta entre o Carnaval e a Quaresma*, para ter uma percepção do agudo embate de valores, implícito na virada do relógio daquela Terça-Feira de Carnaval para a Quarta- -Feira de Cinzas, fisicamente reforçada em Richmond pela mudança de local, do grande salão para a capela real). A mudança simbólica do prazer para a reflexão séria se adequava melhor a uma nação à beira da guerra.

Não foi apenas o diferenciado estilo da prosa e a elocução poderosa de Andrewes que teriam dominado a atenção de Shakespeare naquele dia. Andrewes não hesitava em tocar

em questões conjeturais em seus sermões. Leal à forma, ele escolhera o Deuteronômio 23:9 para o sermão quaresmal, no qual Moisés vai à guerra. O título de seu sermão torna inequívoca sua simultânea relevância política: "Anunciado diante da rainha Elizabeth em Richmond, no dia 21 de fevereiro de 1599, Quarta-Feira de Cinzas, quando o conde de Essex dava prosseguimento à sua expedição para a Irlanda." As paredes da capela, decoradas com cinzeladuras de antigos monarcas britânicos, "cuja vida e virtude foram tão abundantes que agradaram o poderoso Deus para [...] recontá-los como santos", formavam um fundo perfeito para seu sermão, que alinhava a Igreja e o Estado. Durante esse período inconstante que precedeu a partida de Essex para a Irlanda, é provável que Elizabeth tivesse sabido antecipadamente o que Lancelot Andrewes pretendia pregar. Peter Heylyn relembrou depois de sua morte que, quando Elizabeth "tinha qualquer assunto para levar ao povo, ela costumava afinar os púlpitos, como ela própria dizia: ou seja, ter alguns pregadores em Londres e nos arredores, em grandes auditórios no reino, à espera de seu comando para exaltar seu propósito". Andrewes não a desapontaria.

Os dois meses anteriores tinham assistido à sua parcela de tumulto sobre a campanha militar irlandesa. O corpo a corpo na corte se intensificara, incluindo "palavras exaltadas" entre Essex e o lorde do almirantado. Chamberlain observou agourentamente que "acontecem muitas coisas que não podem ser escritas". E acrescentou que o "conde de Essex

está enlouquecido, mas não se sabe se mais no corpo que na mente". Somente no último instante, Essex conseguiu uma permissão "para voltar à presença de Sua Majestade quando encontrar motivo". Sabe-se que as forças de Essex somavam "um total de 16 mil soldados a pé, e 1.400 a cavalo", mas Chamberlain acrescenta, "quando forem contados, eu temo que eles serão em menor número".

Tudo que restava ao governo era justificar a campanha militar, e à Igreja, conceder sua bênção. Christopher Barker, impressor da rainha, publicaria "A proclamação de Sua Majestade, a rainha, declarando sua nobre resolução de mandar seu exército para o reino da Irlanda". Nessa proclamação, Elizabeth declara que os irlandeses "esqueceram seu compromisso de fidelidade e (pegando amotinadamente em armas) cometeram muitas atrocidades sangrentas contra nossos súditos leais". Mas ela é cuidadosa em admitir que a revolta tivera muitas causas, incluindo-se os abusos de alguns de seus representantes oficiais no país. As linhas mais surpreendentes na proclamação tinham a ver com a defensiva de Elizabeth contra as acusações de que ela "pretendia uma total extirpação e erradicação daquela nação e a conquista do país". A acusação é completamente refutada. A Irlanda, afinal de contas, lhe pertencia: "nesse caso, a palavra conquista nos parece absurda, pois não podemos imaginar sobre quais fundamentos ela poderia entrar no conceito de qualquer homem". Barker também imprimiu a "prece (oficial) para o bom sucesso das forças de

Sua Majestade na Irlanda", pedindo a Deus "para fortalecer e proteger as forças que a Vossa ungida, nossa rainha e soberana, enviou para conter e reprimir esses rebeldes perversos e inaturais".

O sermão de Andrewes – não menos que *Henrique V*, de Shakespeare – precisa ser compreendido no contexto dos imensos obstáculos que esses pronunciamentos oficiais ignoraram. O temor de Essex é de que o clima da Irlanda consuma "nossos soldados, e, se eles viverem, que a fome e a nudez possam fazer com que percam a coragem e a força". A logística também era um pesadelo: "mesmo que as provisões sejam enviadas, ainda assim não haverá meios para transportá-las". Essex tinha bastante experiência militar e conhecimento da corte para saber que estava caminhando para uma armadilha: "Todas aquelas coisas, que certamente vou ver, eu agora antevejo [...] Um sucesso muito infausto será perigoso [...] Muito satisfatório, fará inveja."

Se Essex estava condenado, aqueles leais a ele poderiam sofrer o mesmo destino. O senhor Robert Markham, um parente de John Harington, sob perigo considerável para si mesmo, advertiu Harington justamente acerca desse resultado. Sua carta incomum oferece mais evidência de como alguns contemporâneos estavam desconfiados desse empreendimento militar, antes mesmo da partida da força expedicionária:

> Eu soube que você vai para a Irlanda com o tenente Essex. Se é assim, registre meu conselho sobre essa questão: eu não duvido de seu valor, nem de seu esforço, mas aquela detestável honestidade exposta vai frustrar suas expectativas. Observe o homem que comanda, e ainda assim ele próprio é comandado. Ele não vai adiante para servir o reino da rainha, mas para comprazer sua própria vingança. Seja cauteloso com sua propensão. Não fale tudo o que pensa com todos que encontrar. Eu lhe digo que tenho zelado pela minha cautela. Essex tem inimigos; ele tem amigos também.

Markham oferece a seu parente novato um rápido esboço da paisagem política. Este foi um conselho que pode ter salvado a vida de Harington: escreva tudo, fale pouco e não banque o bobo. Num mundo de vigilância, seja você também um espião, porque "existem vigias postos sobre todos vocês":

> Você deve estar atento a tudo que acontece em sua expedição e manter diário disso, em sigilo para qualquer um em sua companhia. Isso será esperado de você [...] quero dizer, não interfira de nenhuma maneira, nem faça gracejos muito livremente entre aqueles que não conhece. Obedeça ao lorde gestor, representante da rainha, em todas as coisas, mas não dê sua opinião; ela pode ser ouvida na Inglaterra. Embora deva obedecer, não tente aconselhar sobre nenhum assunto. Sua obediência pode e deve ser bem interpretada; mas seu conselho pode ser considerado infausto se qualquer coisa ruim vier a acontecer.

Markham sabia muito bem que, se essa carta fosse interceptada, ele teria sérios problemas, por isso deu a carta

para sua irmã entregar, cuidando para que ela não conhecesse seu conteúdo – "o perigo foi para o exterior", e "o silêncio é a armadura mais confiável".

O medo e o ceticismo se estendiam para muito além da corte. Nos primeiros meses de 1599, o popular astrólogo Simon Forman foi mantido ocupado por clientes que esperavam saber o destino de seus entes queridos a caminho da guerra, através dos sinais dos céus. Forman até esquadrinhou secretamente um mapa astral "para saber como [...] Essex deverá apressar sua viagem para a Irlanda e se ele irá triunfar ou não". Aqui está o que ficou sabendo:

> Parece haver negligência, traição, fome, doença e morte no final de sua viagem, e ele não fará muito para levá-la a efeito. Mas, em seu retorno, muita traição será forjada contra ele e, no final, será malfazejo contra ele mesmo, pois será aprisionado ou terá grandes problemas. Isso porque ele encontrará muitos inimigos à sua volta e terá grande perda de bens e honra, e muita vilania e traição serão forjadas contra ele para o risco de sua vida [...] Ele escapará com muita azáfama depois de muito tempo e muita infâmia e problema.

A semelhança desse mapa astrológico com o resumo de uma tragédia romântica deve-se ao amor de Forman pelo teatro. De fato, ele visitou repetidamente o Curtain nessa primavera, embora sua mente parecesse estar mais numa jovem que ele estava importunando do que nas peças do Chamberlain's Men. Os mapas astrológicos, como as peças teatrais, embora de maneira mais desajeitada, dão voz às

esperanças e aos medos que podem, de outra maneira, permanecer não pronunciados. Diferentemente de Forman, Shakespeare não consultou os astros para registrar a profunda ansiedade que a campanha militar irlandesa estava levantando. A peça que ele estava terminando, com seu tema oportuno, as proezas militares de Henrique V no exterior, ressoaria profundamente nos sentimentos conflitantes de uma nação envolvida na guerra – uma nação esperando pelo melhor, mas sabendo que "a traição, a fome, a doença e a morte" eram, com muita probabilidade, o destino que esperava Essex e seus seguidores.

Quando estudiosos falam sobre a fonte das peças de Shakespeare, quase sempre se referem a livros impressos, como *Chronicles*, de Raphael Holinshed, que eles mesmos podem ler. Mas a de Shakespeare era uma cultura auricular, cuja música desaparecera havia muito. Perdidos para nós estão os sons que reverberavam à sua volta – gritos de vendedores nas ruas, sinos de igrejas, sotaques regionais e estrangeiros, pedaços de conversas ouvidas ao acaso e incontáveis trechos da fala e do barulho que enchiam a capital apinhada. Alguns desses sons chegaram à escrita de Shakespeare, outros a estorvaram e outros ainda foram uma espécie de pré-requisito para ela. Numa cultura em que tão pouco era registrado, as memórias tinham de ser fortes. Somente uma porcentagem mínima dos sermões elisabetanos foi impressa, assim, é por um golpe de sorte que o sermão de Andrewes

sobre a guerra chegou a nós, pois os indícios sugerem que alguns dos seus elementos inspiraram (ou são misteriosamente paralelos) a peça que Shakespeare estava então terminando.

Andrewes começou seu sermão da maneira habitual, citando as Sagradas Escrituras, sobre a qual ele elaboraria – "Quando vós saíres com sua tropa contra vossos inimigos, mantenha-a, então, livre de todo mal" –, antes de proferir um começo dramático, que sublinhava o quão diretamente a Bíblia falava sobre a crise militar na Irlanda daqueles dias. "Para aproximar essa época desse texto ou para mostrá-la pertinente à situação presente, não será preciso um longo prefácio. 'Quando vós saíres, etc.'. Esse quando é agora. Haverá inimigos; e nós temos uma tropa: ela está indo em frente." Vale a pena citá-lo por extenso (como a prosa de Shakespeare, o sermão é melhor se for lido em voz alta) para perceber a voz característica de Andrewes – abrupta, recortada, cheia de ênfase, apinhada de conceitos inteligentes e de jogos de palavras –, um estilo amado pelos elisabetanos:

> Essa nossa tropa assim seguindo, o desejo e a prece de nossos corações para Deus é de que eles possam ir afortunadamente, e três vezes afortunadamente voltar; com alegria e triunfo, para sua sagrada Majestade; honra para si mesma; e contentamento geral para toda a Terra.

Observe a reiteração palpitante de "este tempo" e "este dia":

> Esses anos precedentes, este tempo de jejum e este dia, o primeiro dia dele (ambos) oficiou uma ocasião para pedir por uma abstinência do pecado. Este dia e este tempo sendo especificado por ordem da Igreja para aquela finalidade. Agora, além daquela regra que estabelece as normas do culto de outros anos, Deus este ano nos enviou outra, este tempo de guerra, um tempo muito oportuno também, no qual nos arrependemos e nos afastamos dos pecados [...] Esta é a síntese [...] que nossa desistência do pecado possa conseguir a boa rapidez de nossa partida; até mesmo um retorno honrado e feliz.

Apenas cinco semanas mais tarde, as plateias londrinas conheceriam sentimentos muito mais vibrantes numa celebração similar de tropas partindo para a batalha "neste dia" em *Henrique V*:

> Este dia eu chamo Festa de Crispiniano.
> Aquele que sobreviver a este dia e vier para casa seguro
> ficará na ponta dos pés quando o nome deste dia for dito
> e se erguerá ao nome de Crispiniano.
> Aquele que vir este dia e viver até a velhice
> anualmente festejará a vigília com seus vizinhos
> e dirá "Amanhã é São Crispiniano".
> Então rasgará as mangas e mostrará sua cicatrizes,
> e dirá "Estas feridas eu ganhei no dia de São Crispim".[4]
>
> (4.3.40-48)

O ímpeto do sermão de Andrewes é para sancionar, senão abençoar, o plano de esmagar Tyrone, que rompera com sua fé: "Aqui, aqui diversos favores nobres foram outorgados e mais cruelmente rejeitados; meios de clemência muitas vezes bondosamente oferecidos e mais maldosamente recusados; deveras, a fé falsificada, desmentida, a expectativa iludida; desprezo sobre desprezo amontoado, que a medida está cheia. Esses são os inimigos, contra, e este o tempo, quando." Embora oferecendo apoio incondicional à campanha militar, Andrewes não se esquiva de admoestar o governo por seus hábitos no passado, de despachar os soldados malvestidos e mal equipados. Dessa vez deve ser diferente: "Suprimentos devem ser enviados [...] O pagamento deve ser considerado [...] Nós devemos 'ir em frente com nossas tropas' [...] 'com nossas tropas', e não com um monte de homens desnudos ou famintos." E talvez se virando diretamente para Essex (que pouco antes se vangloriava de "achar o perigo um esporte, e a morte, um deleite"), Andrewes adverte que "a guerra não é questão de esporte". Ela "pode ser um 'esporte' no começo; mas será 'amargura' no final se durar por longo tempo". Foi um sermão perfeito para conseguir a aprovação de sua monarca.

Há alguns momentos em *Henrique V* que nada ficam devendo às crônicas ou às fontes dramáticas de Shakespeare. Eles são relacionados a dois temas do argumento de Andrewes nesse sermão: a justificativa teológica para uma guerra de agressão ofensiva e a necessidade daqueles que vão

à guerra de redimir-se do pecado. *Henrique V* se inicia com clérigos ingleses debatendo uma campanha militar iminente, seguido não muito depois de uma das falas mais longas de todas as peças de Shakespeare, um sermão verdadeiro do arcebispo de Canterbury, que insiste na legitimidade da guerra ofensiva de Henrique contra o país vizinho. Justamente quando Andrewes assegura a Elizabeth, a Essex e ao resto da corte que a guerra "não é pecado, mas [uma ação] legítima", e que "não apenas a guerra defensiva, mas a guerra ofensiva também tem seu 'quando'", Canterbury argumenta na peça de Shakespeare que a causa de Henrique é legítima, justa e tem a bênção do clero.

A conexão entre o sermão de Andrewes e a peça de Shakespeare se estende até a cena em que o disfarçado Henrique argumenta com suas tropas na véspera da Batalha de Agincourt. No clímax dessa cena, o rei se recusa a aceitar o argumento dos soldados de que, se a guerra é injusta, a culpa recai nele. Henrique insiste que, ao contrário, "a alma de todos os súditos é dele mesmo"[5], e que cada soldado deveria "lavar cada grão de poeira da consciência"[6]; ele pode muito bem estar parafraseando a alegação de Andrewes, de que o ato de ir para a guerra exige uma renúncia coletiva do pecado: "Que coisa isso é, quão grandiosa, torpe e hedionda, e que incongruência ela é, nos despejarmos no pecado a cada vez que vamos corrigir o pecado: Que vamos punir rebeldes quando nós mesmos estamos em rebelião contra Deus?" Finalmente, a crença de Andrewes de que a vitória pertence a

Deus, e não ao homem – "que o retorno seguro e rápido deles, que 'agora seguem [...] depende de Deus seguir junto com eles'" –, ecoa na peça pela asserção de Henrique de que a vitória é apenas de Deus: "Ó, Deus, vosso braço estava aqui!/ E não para nós, mas para vosso braço apenas,/ Imputamos nós todos."[7] (4.8.106-8)

Com as cadências de Andrewes vibrando em seus ouvidos, Shakespea-re voltou para Londres naquele dia para assinar o contrato do Globe. O feriado da Quaresma o deixara com poucas e preciosas semanas para terminar a peça antes que tivesse de entregá-la. Primeiro, para a aprovação do supervisor oficial de entretenimento, e, depois, para os atores decorarem suas falas em tempo para a reabertura dos teatros no final de março.

– 5 –

Bando de irmãos

O conde de Essex, gravura de Thomas Cockson, c. 1599

Um mês depois, grupos de frequentadores de teatro se dirigiram para o norte através de Bishopsgate até o Curtain, em Shoreditch, enquanto outros caminharam pela ponte de Londres, para o Rose, de Henslow, em Southwark. Barqueiros transportaram outros tantos através do Tâmisa em ambas as direções. As bandeiras desfraldadas no topo das casas de espetáculo confirmavam que os teatros tinham sido abertos, depois de uma pausa de

um mês inteiro para a Quaresma. Os títulos das peças que seriam apresentadas naquela tarde pelos atores do Chamberlain's Men e do Admiral's Men – "Pintados em cartazes, em cada poste" – foram amplamente divulgados pela cidade. Músicos foram despachados para literalmente animar a tarde, enquanto, dos telhados dos teatros, trombetas clamavam pelos retardatários. As companhias rivais foram abençoadas com um tempo excepcionalmente bom naquela semana, o tipo de clima que carregava as plateias para os teatros ao ar livre e em grande número. Entre 23 e 27 de março, os dias estavam "brilhantes, claros e muito quentes", Simon Forman relembrou, "como no verão". Os dias também estavam ficando mais longos: com a peça e a jiga demorando aproximadamente três horas, das duas às cinco da tarde, ainda haveria mais ou menos uma hora de luz natural depois do espetáculo, suficiente para os espectadores voltarem para casa antes de escurecer.

Ainda que não tenham sobrevivido quaisquer registros de quanto os atores do Chamberlain's Men ganharam no Curtain, sabemos que os do Admiral's Men não fizeram boa temporada no Rose, tanto nessa semana quanto na seguinte: os registros de Henslow dos recibos de 3 libras e 18 xelins antecederam outros de apenas pouco mais de 2 libras, uma fração da média semanal de 9 libras. Chegando logo atrás de sua excelente receita de bilheteria bem anterior ao fechamento dos teatros para a Quaresma, essa plateia pequena só pode ser explicada pela competição. Parece que

um número mais considerável de londrinos foi assistir aos espetáculos do Chamberlain's Men, inclusive à muito esperada peça de Shakespeare, *Henrique V*. Mas os espectadores do Curtain não foram recompensados com o tipo de peça que eles esperavam ou que Shakespeare prometera. Seu ator cômico favorito, William Kemp, nem estava no elenco, e não havia muito divertimento com Catarina da França.

Henrique V sempre foi matéria-prima para as peças dos palcos elisabetanos desde meados dos anos 1580. A mais popular delas, *The famous victories of Henry the Fifth* [As famosas vitórias de Henrique V], estivera no repertório do Queen's Men e, depois que os membros da companhia debandaram, continuou a ser apresentada por outros grupos. Os registros de Henslow explicam algo sobre sua popularidade: numa temporada de oito meses em meados dos anos 1590, ela foi apresentada extraordinárias 13 vezes. Shakespeare a conhecia muito bem. Quando precisava de incidentes para desenvolver *Henrique IV* e outra vez em *Henrique V*, a peça era a primeira fonte à qual se voltava. E ele o fez repetidas vezes, rebuscando episódios, desenterrando tudo da cena do roubo na estrada que abre *Henrique IV, parte 1* até a corte a Catarina que fecha *Henrique V*. Shakespeare fazia isso de memória, porque a peça anônima seria publicada com muito atraso somente em 1598. A familiaridade natural de Shakespeare com *The famous victories* sugere fortemente, em mais de uma ocasião, quando tanto ele quanto a peça

mudavam de uma companhia para outra, no começo dos anos 1590, que ele atuara nela com regularidade e que talvez tivesse refletido sobre como poderia retrabalhá-la. Shakespeare sabia que as plateias não gostavam de *The famous victories* por causa de sua complexidade. Sua prosa era ordinária, e seus personagens, bidimensionais. Mais uma série de esquetes paródicos alinhavados que uma peça coerente, ela era o veículo perfeito para um grande palhaço como Richard Tarlton. E os espectadores gostavam de seu patriotismo pacato: os franceses são tontos, e a guerra é uma travessura, mesmo quando os ingleses estão em número desastrosamente menor. *The famous victories* não tem nenhuma ambição de deixar os espectadores num corpo a corpo com alguma grande questão moral e certamente não lhes fazia nenhuma exigência intelectual. Se estavam pagando para ver uma peça sobre Henrique V, poderiam esperar por uns poucos risos e para aplaudir sua nação e seu passado heroico.

No final de março de 1599, os espectadores do teatro Curtain não sabiam a surpresa que os esperava no início de *Henrique V*, de Shakespeare. Diferentemente de *The famous victories,* a peça se abria não com um palhaço famoso caçoando de seu príncipe, mas com um coro muito sério, vestindo um longo casaco de veludo negro, que anuncia novas regras para a plateia. O coro, que contava com o próprio Shakespeare, segundo o argumento de especialistas, retoma de onde o epílogo revisado para *Henrique IV, parte 2*

deixara. E seria um esforço. Uma lida não só para o dramaturgo se esforçando pela inspiração, ou para os atores que "ousaram/ Sobre este tablado indigno apresentar/ Um assunto tão grandioso"[1], mas para a plateia também. O dramaturgo e os atores não podem controlá-lo sozinhos: "Deixem-nos, cifras para este grandioso relato,/ Trabalharem sobre suas forças imaginárias"[2]. O fardo, a responsabilidade, repete o coro, cai com lisura sobre os espectadores: "Pensem, quando falamos de cavalos, que vocês os veem"[3]. A peça fracassara sem seu esforço imaginativo: eles são estimulados a "completar, com partes", as imperfeições da peça, e "fazer um poder imaginário" – outra frase densa, significando "conceba um exército no olho de suas mentes"[4]. (Prólogo 9-26)

Essa foi a primeira das várias vezes em 1599 que Shakespeare, rompendo com o passado e sublinhando o muito que mudara, reescreveu uma velha história familiar. Ao fazê-lo, uma das tarefas mais desafiadoras que ofereceu a seus espectadores foi insistir que eles mantivessem as duas peças, a antiga e a nova, simultaneamente na cabeça. *Henrique V* se torna uma obra muito mais original e complicada quando os espectadores não podem evitar, ou seja, não podem fazer nada senão vê-la desdobrar-se em justaposição à que eles estavam esperando, uma peça como *The famous victories*, na qual as duras realidades da guerra jamais se impuseram.

Uma percepção pouco exigente do passado heroico da Inglaterra (perdoável quando *The famous victories* foi encenada pela primeira vez para uma nação que esteve aterrorizada sendo, depois, milagrosamente salva de uma implacável armada espanhola) não era mais crível. E em 1599 era impossível relembrar a celebrada invasão da França por Henrique V sem resvalar no destino da muito antecipada campanha militar de Essex na Irlanda. A Irlanda, que jamais se impôs à peça *The famous victories*, frequenta a peça de Shakespeare e, tanto quanto qualquer outra coisa, define o que é novo na versão de Shakespeare enquanto também sugere que suas próprias preocupações se referem ao tempo presente.

A Irlanda permanece na peça nos momentos mais inesperados e até mesmo não premeditados, como quando a rainha da França, que jamais se encontrou com seu futuro genro Henrique V, o cumprimenta com as palavras: "Tão afortunada seja a questão, irmã Irlanda, / Desse dia bom e desse abençoado encontro"[5]. O erro não é da rainha nervosa, mas de Shakespeare, que deixou escapar quando pretendia escrever "irmã Inglaterra" (o qual os editores modernos corrigem silenciosamente). O fato de essa confusão de identidade ocorrer no contexto do "tema" ou da união do rei inglês com a princesa francesa torna o erro ainda mais revelador, porque a ansiedade a respeito da pura e híbrida identidade nacional percorre a peça, mesmo quando ela

preocupava aqueles que escreveram sobre o problema irlandês da Inglaterra.

Durante a maior parte da peça, as alusões à corrente crise na Irlanda são evanescentes, como as observações descuidadas sobre os soldados e os pântanos irlandeses. Quando Gower, um capitão inglês, fala sobre um soldado que usa "uma barba com corte de general", sua referência ao corte quadrado e diferenciado da barba do conde de Essex, que anula a distância entre o mundo de Henrique V e o deles, não teria passado despercebida dos espectadores londrinos. Também existem alusões oblíquas aos tipos de condições penosas que seus compatriotas recrutados estavam enfrentando naquele momento na Irlanda, com "o inverno chegando e a doença crescendo/ Sobre nossos soldados"[6]. As marcações de palco para a cena VI do ato III – "Entra o rei e seus pobres soldados" – também teriam evocado, com realismo surpreendente, as forças inglesas mal equipadas na Irlanda.

Somente no ato final, a iminente campanha militar de Essex na Irlanda, que submergira, quebra a superfície da peça. Abandonando temporariamente o mundo de faz de conta do teatro, Shakespeare convida seus concidadãos londrinos a pensar, não sobre Henrique V, mas, sim, sobre o futuro próximo, o dia em que eles encherão as ruas de Londres para dar as boas-vindas a Essex, "*General of our gracious Empress*" [general de nossa abençoada imperatriz]. É um momento extraordinário, e a única vez numa peça em

que Shakespeare quebra a alusão teatral e dirige a atenção da plateia para longe do mundo do espetáculo, para o mundo real fora do teatro:

> Mas olhe agora,
> na forja rápida do pensamento,
> como Londres derrama seus cidadãos!
> O prefeito e todos os seus assessores, com sua melhor roupa,
> semelhantes aos senadores da antiga Roma
> com os plebeus enxameando a seus alcanhares,
> avançam e trazem para dentro seu César conquistador;
> Se, por uma menor porém amável probabilidade,
> estivesse o general de nossa benevolente Imperatriz,
> como em boa hora ele pode, vindo da Irlanda,
> a trazer a rebelião perfurada em sua sua espada,
> quantos deixariam essa pacífica cidade,
> para dar-lhe as boas-vindas! Muitos mais, e com muito mais causa,
> deram a esse Harry.[7] (Coro 5.0.22-35)

Quando mudamos a perspectiva do retorno triunfante de Henrique para o de Júlio César, o de Essex e depois de volta ao de Henrique, muita coisa fica enevoada. A passagem fala ao desejo inteligível da plateia de saltar no tempo para o ponto em que a iminente campanha militar na Irlanda já tivesse acabado.

Quando examinadas mais de perto, entretanto, as comparações do coro revelam-se inquietadoras. Júlio César entra em Roma alimentando pensamentos de devolver a

República ao poder de um único homem e seu efêmero triunfo e trágico final estavam na cabeça de Shakespeare enquanto já estava na expectativa de sua peça seguinte, *Júlio César*. Arranhe a superfície e a analogia ao retorno previsto de Essex, "com a rebelião espetada na espada"[8] não é menos perturbadora. Henrique era um rei. Em contraste, Essex, assim como César, era um herói militar temido por rivais que queriam derrubá-lo porque acreditavam que ele seria rei. Como observou William Camden, os inimigos de Essex, vendo como o conde desejava "nada mais que ter um exército sob seu comando", temiam que Essex "cogitasse algum desígnio monstruoso, especialmente depois de vê-lo mostrar mais e mais insubordinação à rainha, que fora tão generosa com ele". Seus inimigos podem ter sentido que sua preocupação se justificava, quando os partidários do próprio Essex afirmaram que ele era descendente do "sangue real da Inglaterra, por parte de Cecily Bourchier, sua bisavó". Essa bisavó era descendente de Thomas de Woodstock, filho mais moço do rei Eduardo III, e de Ricardo, conde de Cambridge, e que, "em relação a isso, ele tinha título melhor para o cetro da Inglaterra que qualquer um dos competidores" que esperavam suceder a Elizabeth.

Se Shakespeare conhecia essa linhagem, uma nova luz incide sobre a maneira como ele tratou o ancestral de Essex, o mesmo Ricardo, conde de Cambridge, que tinha uma participação, como ele próprio, em *Henrique V*, como um traidor que troca seu monarca por ouro do estrangeiro e é por

isso condenado à morte. O que Shakespeare sabia de suas fontes, mas esconde muito profundamente em sua peça para que a plateia perceba, é que o conde de Cambridge realmente podia reivindicar o trono, mais do que Henrique V. Esse é um ponto que é bem explorado na peça *Sir John Oldcastle*, encenada em novembro daquele mesmo ano, na qual Cambridge argumenta que Henrique IV e Henrique V são "falsos intrusos e usurpam a coroa". Herdeiro do terceiro filho, do filho mais velho do rei Eduardo III, Cambridge fora injustamente passado para trás por esses lancastrianos, que só podem traçar sua descendência até o quarto filho do filho mais velho de Eduardo III.

Embora pareça improvável que Shakespeare fizesse deliberadamente a ligação entre Essex e o traidor Cambridge, a política de *Henrique V* é tão inescrutável que torna difícil saber com certeza. Em nenhum outro momento da peça é mais ardiloso que na descrição do retorno de Essex da Irlanda, "com a rebelião espetada na espada". As linhas do texto permitem acreditar na possibilidade de que o imprevisível Essex, no comando de um exército conquistador, possa, assim como o pai de Henrique V, Bolingbroke, entrar na Inglaterra à frente de um exército como esse, retornar a Londres à revelia da rainha e acabar com o povo a seu lado. Se tivesse ouvido essas linhas, Elizabeth talvez estremecesse.

No entanto, provavelmente, ela jamais as escutou. Não existe evidência de que a peça tenha sido alguma vez

representada diante dela. No final do ano, os acontecimentos políticos o teriam impossibilitado. A despeito de sua popularidade inicial, seu foco nos eventos sensíveis contemporâneos garantiu que *Henrique V* – pelo menos em sua forma original – tivesse uma das mais breves temporadas entre as peças de Shakespeare. Depois de ter sido "apresentada diversas vezes" pelo Chamberlain's Men em 1599, uma cópia foi "sustada" ou adiada e, depois de passar por diversos cortes, foi levada às pressas para impressão em 1600, numa versão desnudada, que eliminou as entradas do coro, todas as menções a Essex, à Irlanda, à Escócia e ao conflito entre a Coroa e a Igreja e qualquer outra coisa que remotamente pudesse causar ofensa política. Parece que a companhia, à luz dos eventos revelados, talvez estivesse tentando cobrir seus rastros. Essa versão saneada foi reimpressa duas vezes antes que a versão original e mais completa finalmente aparecesse no Fólio de 1623. Mas, àquela altura, a peça saíra de repertório. Antes da Restauração, Pistol é citado umas tantas vezes, os dramaturgos se lembravam do suficiente para zombar de um ou dois trechos dela, e uma versão da peça foi apresentada uma vez para o rei Jaime I (certamente depois de ter aparadas suas críticas contra o "*weasel Scot*" [escocês manhoso], 1.2.170). De outro modo, silêncio.

Aqueles que procurarem apontar com precisão as opiniões políticas de Shakespeare em *Henrique V* sempre ficarão desapontados. A peça não é um manifesto político.

Shakespeare resiste em fazer uma patuscada, seja do patriotismo reflexivo, seja da crítica a guerras nacionalistas, embora a peça contenha elementos das duas coisas. *Henrique V* satisfaz e decepciona porque se recusa a adotar uma única voz, ou um único ponto de vista sobre o empreendedorismo militar – passado e presente. Shakespeare estava consciente de que, em algum nível profundo, quando seus irmãos, maridos e filhos estavam sendo embarcados para lutar na Irlanda, os elisabetanos ansiavam por uma peça que lhes lembrasse serenamente de seu heroico passado de luta. Que melhor assunto haveria que as famosas vitórias de Henrique V? O cerco a Harfleur seria um triunfo (para compensar a derrota humilhante dos sitiados em Blackwater). Mas Shakespeare também sabia que essa mesma plateia – já exaurida pelas convocações militares e pelas exigências constantes de armar e provisionar as tropas e enervada pelos relatos assustadores dos colonos e soldados que voltavam da Irlanda – estava, na véspera da partida de Essex, dividida sobre a campanha militar. Assim, *Henrique V* assume seu lugar entre as muitas histórias que circulavam em Londres nessa época ansiosa – dos mexericos na corte e nas tavernas aos sermões oficiais e pronunciamentos reais justificando a iminente expedição militar – e, ainda assim, de algum modo, consegue abrangê-las todas. Não era uma peça pró-guerra nem uma peça antiguerra, mas, antes, uma peça indo-para-a-guerra.

Ao responder aos sentimentos confusos de sua plateia, à sua percepção de que a guerra era tanto inevitável quanto terrível, Shakespeare enche a peça com vozes críticas e antagônicas: os sussurros do fundo da sala dos religiosos egoístas, os resmungos dos recrutas de classes menos favorecidas, a crítica dura e sem cerimônia dos soldados dignos que sabiam que os líderes faziam promessas que não tinham intenção de cumprir, as confissões dos chamados traidores, o cinismo crescente dos jovens a caminho da guerra, o corpo a corpo dos oficiais, as imprecações amargas de um soldado que regressara. Grande parte da peça, do começo ao fim, é composta de cenas nas quais as vozes opositoras colidem sobre a condução da guerra. Na verdade, não há muito mais do que isso na trama. Os críticos que reclamam que "um cerco e uma batalha, com um pouco de relações sexuais leves, não podem formar um drama" não estão errados, se limitados a isso. O que eles deixaram passar é que todo o debate sobre a guerra é a história real.

O rei Henrique V é ele próprio responsável por grande parte dessa argumentação e pelo encorajamento e fala por muitas vozes, cada uma perfeitamente afinada às exigências do momento. Ele é, quando precisa ser, o inspirado líder no campo de batalha, o comandante de sangue-frio que ordena a seus homens que executem os prisioneiros, o general piedoso que agradece a Deus sozinho, o galanteador recatado, e (enquanto se disfarça entre seus soldados na véspera da batalha) o líder protetor, isolado. Aqui vemos

sinais do progressivo interesse de Shakespeare na biografia e na personalidade, estimulado, talvez, pela leitura recente da obra de Plutarco, traduzida por North, sobre as vidas dos grandes líderes gregos e romanos. Observando Elizabeth, Shakespeare também aprendera que o monarca bem-sucedido era o que possuía um sentido intuitivo do teatro, o que sabia não apenas desempenhar muitos papéis, mas também (como Henrique V) conduzir outros a desempenhar papéis menos simpáticos. Henrique V acabou sendo um bocado como o próprio Shakespeare: um homem que se mistura facilmente com nobres e plebeus, mas que, em seu âmago mais profundo, é fundamentalmente privado e inescrutável.

Com o experimento inovador (e para Shakespeare, excepcional) de introduzir cada ato com um prólogo alentado, proferido pelo coro, um sentido de contraponto define agudamente a estrutura e o ritmo da peça, enquanto o coro e a ação subsequente do palco oferecem versões contraditórias sobre o que está acontecendo. Provavelmente, a ideia de usar um coro dessa maneira ocorreu a Shakespeare ao final da concepção da peça – porque esses prólogos eram suficientemente destacáveis para serem eliminados quando a peça foi publicada pela primeira vez. O coro fica revelando a peça com antecedência. Mas o que Shakespeare perde em surpresa dramática, ele compensa com a tensão entre o que é dito às plateias e o que elas veem por si mesmas – que se torna, muito mais que o antagonismo entre os franceses e os

ingleses, o principal conflito na peça. Fazer a ligação entre as reivindicações antagônicas do coro e da ação exige muito, embora talvez menos para as plateias elisabetanas, que viam aumentar o abismo entre a propaganda oficial e a dura realidade à sua volta. E que também sabiam o que se podia e o que não se podia falar em voz alta sobre o esforço de guerra. Tomemos, por exemplo, o coro para o ato II, que oferece uma versão arrebatadora de uma nação respondendo a um chamado às armas:

> Agora está em fogo toda a juventude da Inglaterra,
> e a sedosa roupa de festa jaz no armário,
> agora prosperam os armeiros, e a ideia de honra
> reina sozinha no peito de todo homem.
> Eles vendem o pasto para comprar o cavalo,
> espelhando-se em todos os reis cristãos,
> com calcanhares alados, como Mercúrios ingleses.
> Por ora, preside a expectativa no ar
> e esconde uma espada da empunhadura à ponta
> com coroas imperiais, coroas e potentados,
> prometidos a Harry e seus seguidores.[10]
>
> (Coro, 2.0.1-11)

Em março de 1599, essa retórica inflada teria produzido um ou dois estremecimentos entre os londrinos saturados com o alistamento, alguns dos quais, exceto por um punhado de esperançosos cavaleiros voluntários, estavam planejando "vender o pasto agora para comprar um cavalo", e seguir

Essex na batalha por recompensas maiores. A visão oficial – bem-humorada – desse coro é desfigurada pela ação que imediatamente acontece no palco. Não são os "calcanhares alados" dos jovens ansiosos para lutar o que vemos a seguir, mas especificamente um grupo de gatunos recrutados e arrastados pelos pés; Nym, Bardolph e Pistol, que, relutantes, "devem ir à França juntos"[11] e começam a lutar entre si. Sua briga é colocada de lado somente quando Pistol anuncia que venderá provisões para o exército (outro negócio profundamente escuso) e que "os lucros resultantes"[12] servirão para garantir sua "amizade" e "fraternidade"[13]. (109-12) A única motivação que esses soldados têm para lutar é o fato de poderem ganhar dinheiro enganando o exército, o qual, por sua vez, está enganando suas tropas, seus soldados. O revezamento do coro e da ação restabelece o padrão de expectativa e de desencantamento que caracterizou a campanha para subjugar a Irlanda. Os pontos de vista e as opiniões antagônicas do coro e desses personagens do submundo tentam tanto qualificar quanto desqualificar uns aos outros.

Esse patriotismo exânime teria sido bastante familiar a plateias de obras como o poema recém-publicado de Thomas Churchyard, "The fortunate farewell to the most forward and noble Earl of Essex" [A despedida afortunada para o mais ardente e nobre conde de Essex]. Essas linhas palpitantemente aliterativas do poema de Churchyard são típicas:

Agora, quando as árvores verdes brotam e florescem,
Nos mares irlandeses por onde os barcos de Eliza deverão navegar.
Um bando guerreiro de valorosos cavaleiros, eu espero,
Foi armado para lutar, um impacto sangrento para aguardar,
Com rebeldes que teremos que enfrentar com força e coragem,
A autoridade legítima e a contenda do nosso país serão julgadas.
A equidade faz a iniquidade enrubescer, e a verdade aposta na fuga da falsidade,
A espada é desembainhada, a matança de Tyrone trouxe a treva. [14]

Mas, mesmo Churchyard, que vinha escrevendo esse tipo de propaganda desde o reinado de Eduardo VI e era o autor do livro, agora perdido, *The scourge of rebels in Ireland* [O flagelo dos rebeldes na Irlanda], reconhecia que esse apoio efusivo à campanha era um contrapeso necessário às apreensões dos contemporâneos com respeito ao empreendimento militar. Ele defende seu poema proselitista com o argumento de que era importante "instigar uma coragem triplamente masculina para a multidão mercenária de soldados que seguem esse general que parece um marechal". Naturalmente, a necessidade de encorajar tropas relapsas sugere algo menos que um total entusiasmo da parte desses soldados-cidadãos. Depois de uma longa vida como soldado-poeta pobremente remunerado, na época com quase 80 anos e provavelmente forçado a produzir esse tipo de coisa em detrimento da qualidade para garantir seu sustento, Churchyard não estava de acordo, mas sabia que alguém iria

ganhar dinheiro com esse tipo de publicação, então, por que não ele próprio? A propaganda era necessária quando um país ia para a guerra: mas poucos seriam ingênuos o bastante para engoli-la por completo – ainda que tivessem se deparado com ela num poema de Churchyard ou no coro de Shakespeare. A plateia de Shakespeare sabia disso, e ele esperava que o soubesse.

Em *Henrique V*, Shakespeare também introduz o que mais tarde se tornaria um elemento importante da comédia inglesa: o irlandês de palco. O capitão Macmorris aparece no terceiro ato, quando entra na companhia de um capitão escocês, Jamy. Notavelmente, ambos desaparecem da peça antes da batalha decisiva em Agincourt, diferentemente de seus companheiros capitães – o galês Fluellen e o inglês Gower. Uma cena que mostra um capitão irlandês, um galês, um escocês e um inglês unidos contra um inimigo comum antecipa de maneira profética a noção de um reino unido. Mas esses reinos estavam longe de ser unidos em 1599, e alguns eram completamente hostis durante o reinado de Henrique V. É ainda mais estranho que Shakespeare retrate essas nações como aliadas, considerando a advertência no começo da peça de que, se Henrique V não tivesse cuidado, logo que fosse lutar guerras na França, os escoceses atacariam o "ninho desprotegido" da Inglaterra. Como o rei da Escócia era o principal candidato ao trono de Elizabeth, a advertência de Henrique de que "os escoceses [...] ainda têm sido vizinhos tontos para nós"[15] (1.2.144-45) parece

atipicamente inoportuna da parte de Shakespeare. Sem dúvida, muitos na plateia sabiam que mercenários escoceses que lutavam ao lado dos irlandeses estavam esperando as forças de Essex na Irlanda. Do mesmo modo que qualquer pessoa familiarizada com as crônicas usadas como fonte de informação por Shakespeare saberia que forças escocesas e galesas lutaram ao lado dos franceses contra Henrique V, ao passo que os irlandeses lutaram ao lado de Henrique.

A colisão de alianças passadas e presentes se torna ainda mais complicada quando nos viramos para a fantasia dos ingleses e irlandeses lutando lado a lado na peça. Mesmo antes da deserção das tropas irlandesas contratadas em Blackwater, quando a batalha começou a ir mal, os ingleses eram ambíguos sobre pagar irlandeses para preencher suas fileiras. Depois daquela derrota, foi feito um esforço sério para expurgar os soldados irlandeses do exército. Os capitães irlandeses eram considerados particularmente suspeitos. Então, não surpreende que quando o galês Fluellen começa dizendo ao capitão irlandês Macmorris que "não existem muitos de sua nação" ele seja interrompido com ira pelo irlandês antes que possa completar o raciocínio: "De minha nação? Que 'ês' minha nação? 'Ês' um vilão e um bastardo, um velhaco e um tratante? Que 'ês' minha nação? Quem fala de minha nação?."[16] (3.2.120–23) O irlandês estereotipadamente impetuoso até ameaça cortar a cabeça de Fluellen.

O nome de Macmorris pode oferecer uma pista para sua atitude defensiva. Os chamados antigos ingleses, ou anglo-normandos, que se estabeleceram na Irlanda séculos antes, se ajustaram ao costume local de trocar o prefixo original "Fitz" de seus nomes pelo gaélico "Mac". Não é de estranhar, então, que o parte inglês, parte irlandês, parte normando Macmorris seja tão sensível acerca de sua indeterminada identidade nacional. Qual é sua nação? Inglesa? Irlandesa? Uma mistura anglo-irlandesa? Se for assim, o que acontece com sua lealdade? Como Christopher Saint Lawrence, um frustrado capitão irlandês no exército inglês, resumiu: "Lamento que, quando estou na Inglaterra, seja considerado um irlandês, e quando na Irlanda, um inglês."

Mesmo quando Shakespeare estava expondo preconceitos contemporâneos em relação aos vizinhos gaélicos da Inglaterra, ele revelava traços de seu próprio preconceito. Se olharmos o texto dessa cena no Fólio (que pode ser traçado até o manuscrito do próprio Shakespeare), os cabeçalhos das falas permitem um lampejo sobre como Shakespeare imaginava seus personagens. Ao longo de toda a cena, as marcações de palco para Macmorris e Jamy substituem seus nomes pelas suas nacionalidades, porque Shakespeare pensava neles menos como indivíduos do que como o "irlandês" e o "escocês". O galês ocupa uma zona intermediária: no começo, Fluellen é chamado de Fluellen antes de ser, ele também, reduzido à sua nacionalidade,

“galês”. Em contraste, o inglês Gower é sempre tratado como “Gower”. Havia algumas rachaduras profundas no edifício dos cordiais aliados britânicos colocados ombro a ombro.

O interesse de Shakespeare nos estereótipos nacionais está estreitamente relacionado com sua obsessiva preocupação com os dialetos na peça e com a conexão entre nacionalidade e linguagem. Além disso, para os distintos e frequentemente cômicos dialetos ingleses falados por Macmorris, Jamy e Fluellen, existe o inglês imperfeito falado por Catarina da França, o francês escolar que Henrique usa ao cortejá-la e o francês levemente embaralhado falado pelo prisioneiro Monsieur Le Fer. Ainda somos expostos a uma lição longa e obscena de inglês, na qual a rendição sexual de Catarina é prefigurada.

Um resultado de todo esse inglês retalhado é que os personagens têm um grande problema para entender o que os outros dizem ou querem dizer. A despeito das lições de inglês, a língua permanece como uma barreira intransponível para apagar as diferenças nacionais porque a identidade é muito entrelaçada com a maneira como cada um fala. Henrique personifica a maneira inglesa de ser, precisamente porque ele não pode falar – ou não falará – francês. Como quando diz à sua futura mulher “É tão fácil para mim, Catarina, conquistar o reino quanto falar francês”[17] (5.2.185-86). Catarina fala para muitos na peça quando admite: “Eu não posso dizer o que é isso.”[18] (5.2.178)

A plateia fica sabendo exatamente como ela se sente, porque Shakespeare inventa uma série de palavras novas, ou frases ao longo de *Henrique V*, incluindo: "*impawn*" (penhorar), "*womby vaultages*" (abóbadas uterinas), "*portage*" (porte ou transporte), "*nook-smitten*" (atingido pelo canto), "*sur-reined*" (sobrerreinado), "*congreeted*" (saudado com trapaça), "*enscheduled*" (entabelado) e "*curselaire*" (amaldiçoado). Essas e mais outras palavras raras como "*leno*" (linho), "*cresive*" (exaustivo) e uma holandesa recentemente importada, "*sutler*" (vivandeiro), mantêm a plateia lutando firmemente para compreender o que está sendo falado e o que aquilo significa. Aqui há uma ironia adicional, sobre a qual Shakespeare é muito consciente: no ato de expandir seus limites linguísticos, a língua inglesa precisa apropriar-se de outras línguas (ou, de outra perspectiva, ser contaminada por elas).

Existe um exemplo notável dessa confusão de cruzamento cultural, com um retrós irlandês , na cena em que o fanfarrão Pistol não pode acreditar na sua boa sorte, que um francês rico tenha se rendido a ele. A língua usada por Pistol tende a ser uma colcha de velhos fragmentos descartados, alinhavados juntos, incluindo arengas à la Christopher Marlowe. Quando ouve francês e enxerga raridade nessa cena, sua mente de imediato corre para um ditado popular irlandês, "Calen o costure me", que ele, de maneira característica, deturpa:

Pistol: Entregue-se, cachorro.

Soldado Francês (em francês): penso que sois um cavalheiro de boa qualidade.

Pistol: Qualquitie calmie custure me (imitando uma língua estrangeira). És um cavalheiro? Qual é teu nome? Diz.[19]

(4.4.1-5)

"Calen o costure me" é, ela própria, uma corruptela do original irlandês "Jovem donzela, meu tesouro": "*Cailin og a' stor*" (adulterada mais adiante por Pistol para "calmie o custure me"). A língua escocesa, como sua terra e seu povo, é inexoravelmente anglicizada, adulterada e senhoreada. A breve troca de palavras também oferece uma introvisão na maneira pela qual Shakespeare estava aperfeiçoando a arte de criar personagens que pareciam reais: embora não seja Hamlet, compreendemos quem é Pistol, seguindo sua série idiossincrática de associações.

Essas misturas acabavam sendo muito menos bem-humoradas quando aconteciam na própria Irlanda. A ameaça subjacente à identidade inglesa, produzida pelas conquistas e por casamentos de membros de diferentes grupos raciais é ricamente expressada no texto de um novo inglês anônimo, *A discourse of Ireland* [Um discurso da Irlanda]. Escrito em 1599, ele comenta que "isso é uma coisa observada na Irlanda, tornou-se um provérbio, os colonos ingleses de segunda geração se tornam irlandeses, mas jamais ingleses", acrescentando que isso se deve ao fato de que "o perverso conquistou e corrompeu o bondoso". Para evitar mais dessa

mistura de "ingleses com irlandeses", o autor urge que os ingleses simplesmente se restabeleçam, em vez de aniquilar os irlandeses: "A remoção dos irlandeses pode alterar de maneira afortunada suas disposições quando eles forem assentados em outro solo." Idealmente, eles serão despachados para prover uma classe de empregados "por toda a Inglaterra" (embora o autor desse texto jamais considere a possibilidade de que depois eles se casarão com ingleses). Em sua *View*, o próprio Spenser discute como os ingleses que viviam na Irlanda "se tornaram quase meros irlandeses" e pergunta metaforicamente, em linhas que antecipam a maneira defensiva de Macmorris sobre sua identidade nacional: "É possível que um inglês, criado naturalmente nessa doce civilidade que a Inglaterra proporciona, possa adotar essa grosseria bárbara, que possa esquecer sua própria natureza e renunciar à sua própria nação? Como isso pode acontecer?"

Conquista, identidade nacional e origens mistas – as preocupações obsessivas da política irlandesa elisabetana – estão profundamente impregnadas em *Henrique V* e destacam vivamente essa peça de relatos prévios sobre o reinado de Henrique V. No começo dela, é o francês quem reclama sobre o mestiço inglês. O delfim pergunta:

> Hão de, uns poucos brotos de nós,
> o alívio da luxúria de nossos pais,
> nossos enxertos, postos em tronco selvagem e bravio,

crescer tão de repente até as nuvens

e olhar de cima seus enxertadores?[20]

(3.5.5–9)

As metáforas por demais densas de procriação e de enxerto quase obscurecem o ponto do delfim: em 1066, os normandos que conquistaram a Inglaterra começaram a engravidar mulheres inglesas – o "tronco selvagem e primitivo". Séculos mais tarde, como ousam Henrique e seu exército de mestiços presunçosos desafiar-nos, os "seus enxertadores"? Um Bourbon enfurecido pode apenas cooperar com uma das frases mais engraçadas da peça: "Normandos, mas normandos bastardos, bastardos normandos!"[21] Sim, os ingleses são normandos – depois da conquista normanda –, mas bastardos. Do ponto de vista do delfim e do Bourbon, os franceses são os únicos de sangue puro, mas se preocupam porque "nossas senhoras zombam de nós e dizem claramente"[22] que "nossa índole está liquidada, e elas darão/ Seus corpos à luxúria da juventude inglesa/ Para reabastecer a França com guerreiros bastardos"[23].

O perigo de uma pureza nacional conspurcada percorre a peça e coloca *Henrique V* a meio caminho entre a exploração do casamento inter- -racial em *O mercador de Veneza* poucos anos antes e seu retorno à mesma preocupação em *Otelo*, poucos anos depois. A ameaça de Henrique de soltar seus

soldados para que estuprem as donzelas francesas de Harfleur levanta consideravelmente os riscos:

> E eu com isso, quando vocês mesmos são a causa,
> se suas puras donzelas caírem nas mãos
> de ardente e violento estupro?[24]

(3.3.19–21)

Dessa vez, as mulheres francesas são o caule, e os soldados ingleses, o potencial rebento enxertado. O resultado é o mesmo e faz parte do dano colateral das guerras de conquista. A ironia invasora de *Henrique V* é que seu final feliz resulta justamente de uma união como essa, naturalmente romantizada, com o inglês Henrique casado com a princesa francesa. A linguagem da procriação persiste até o final, quando Henrique diz a Catarina que "você deve e, consequentemente, precisa provar ser uma boa procriadora de um soldado. Não poderemos, você e eu, entre são Dionísio e são Jorge, compor um menino, meio francês, meio inglês, que irá até Constantinopla e pegará o Turco pela barba? Não o faremos?"[25]. O espectro do islã ajudará franceses e ingleses a esquecer temporariamente suas diferenças. Um coro final, que funciona como um epílogo, nos lembra que seu filho "meio francês, meio inglês", Henrique VI, jamais chegará a Constantinopla. Tendo inflado as expectativas, o coro agora as destrói.

Existe a ironia acrescentada quando Pistol fica sabendo que sua mulher, uma alcoviteira, "está morta/ No hospital,

de uma doença da França"[26] (5.2.80-81). Por meio da sífilis, a chamada doença francesa, sexualmente transmissível (em geral por soldados que regressaram), os franceses são, em última análise, vingados, e os ingleses, fatalmente contaminados. A notícia da morte de sua mulher confirma a decisão de Pistol de voltar a uma vida criminosa na Inglaterra: "alcoviteiro eu me tornarei/ E algo pouco rendoso de um batedor de carteira de mão leve./ Para a Inglaterra eu irei roubar, e lá eu roubarei."[27] (5.1.84-86) A história infeliz e amplamente suprimida sobre a volta dos veteranos de guerra como Pistol é esquecida no espetáculo do imaginado retorno ao lar de Henrique V (e de Essex). Embora a Inglaterra estivesse levando a guerra para a Irlanda, era claro que, no restolho da campanha militar, os soldados ingleses estariam trazendo sua experiência irlandesa para casa. Isso era uma espécie diferente, mas não menos perturbadora, de contaminação. O alcance da guerra se estendeu por todos os cantos da Inglaterra, incluindo a Stratford-upon-Avon natal de Shakespeare, que, em junho de 1601, fez uma petição para ser "liberada da carga de um Lewis Gilbert, um soldado mutilado na Irlanda". Gilbert era açougueiro (membro de um negócio que o pai de Shakespeare, um luveiro que lidava com peles de animais, conhecia bem, e talvez o jovem ou sua família fossem conhecidos dos Shakespeares). Não sabemos como Gilbert era antes de voltar mutilado da Irlanda. Mas, nos anos seguintes à sua volta, ele representou um fardo político e um perigo para sua comunidade – foi acusado de

arrombar uma loja local, deixou de pagar suas dívidas e, finalmente, apunhalou um vizinho até a morte com "uma longa faca" durante uma briga. Por meio dos veteranos de guerra amargurados como Pistol, Shakespeare também alude ao corrosivo e inevitável custo nacional da guerra irlandesa.

ENTRELAÇADA NA RECORRENTE FANTASIA DA PUREZA NACIONAL DE *HENRIQUE V* está a esperança otimista de que a guerra porá fim às barreiras sociais que dividem os homens que lutam em igualdade de condições no campo de batalha. A grande fala sobre esse assunto é proferida pelo próprio Henrique enquanto prepara seus soldados para a batalha:

> Nós poucos, nós poucos felizes, nós bando de irmãos,
> pois aquele que, hoje, derramar seu sangue comigo
> há de ser meu irmão, tenha sido sempre ele o mais vil,
> este dia há de enobrecer sua condição.[28]
>
> (4.3.60-63)

Nenhuma fala expressa melhor as lealdades forjadas em combate. Mas, como muito na peça, seus sentimentos são desvirtuados pelo que acontece em seguida. Vencida a batalha, Henrique volta rapidamente às divisões familiares entre os confrades aristocratas e os demais. Quando, por exemplo, examina a lista dos ingleses que morreram em Agincourt, informa seu exército sobre as mortes de

> Edward, o duque de York, o conde de Suffolk,
> Sir Richard Keighley, Davy Gam, escudeiro;

Ninguém mais de nome e de todos os outros homens

Somente cinco-e-vinte.[29]

(4.8.103-6)

"Ninguém mais de nome." As mortes do campo de batalha não abrandaram a condição dos soldados anônimos que lutaram ao lado de Henrique. É doloroso testemunhar as expectativas frustradas dos soldados. Se um deles merecia ser nomeado cavaleiro do reino, este é o valoroso capitão Gower. Quando ele e o soldado William (que marchara a pé na guerra e trocara palavras duras com o rei disfarçado na noite anterior) entram no meio de uma conversa depois da batalha, estão discutindo a notícia de que Gower fora convidado a ficar à disposição do rei em sua tenda. Isso pode significar apenas uma coisa: William espera, erroneamente, que aquilo "é para nomeá-lo cavaleiro do reino, capitão"[30]. Essa é a aspiração de todo voluntário distinto e bem-educado que seguira Essex à Irlanda sabendo que o conde nomeara generosamente dúzias de homens em suas campanhas militares anteriores. Mas William está errado. Não haverá nenhuma nomeação. Gower é chamado apenas para atuar como apaziguador entre Fluellen e William, enquanto Henrique V tenta livrar-se de uma desavença desconfortável com William.

Os aristocratas franceses derrotados, como seus correspondentes ingleses, também estão ansiosos para

restaurar a divisão entre a nobreza e a plebe, incluindo-se os mortos no campo de batalha, e pedem permissão:

> Para separar nossos nobres de nossos homens comuns
> Pois muitos de nossos príncipes – desgraça, portanto! –
> Jazem afogados e ensopados em sangue mercenário;
> Como nosso vulgar encharcou seus membros camponeses
> No sangue de príncipes.[31]
>
> (4.7.73-77)

Enquanto a fraternidade figura repetidas vezes no ato final da peça, ela se refere não à irmandade forjada na batalha, mas aos laços preexistentes de família e de classe social. De maneira oportuna, Henrique V e o rei francês chamam um ao outro de "irmão", e Henrique se refere a seus parentes aristocráticos Gloucester e Bedford como irmãos também. Até mesmo Alexander Court chama seu companheiro de infantaria de "Irmão John Bates" (4.1.86). Mas, no final, essa boa vontade fraternal não cruza as linhas sociais: Henrique, por exemplo, se refere ao amigo de Court e de Bates, Michael Williams, como "esse companheiro". Terminada a batalha, as divisões tradicionais são restauradas. E, como o coro final nos relembra, tudo que Henrique V ganhou foi logo perdido. Para as plateias do Curtain, e mais tarde, naquele ano, as do Globe, é um final calmamente esvaziado de uma estimulante experiência teatral, embora não possamos apagar os prazeres da vitória em Agincourt ou os sentimentos

patrióticos instigados pelos discursos de Henrique V na véspera da batalha.

Mais ou menos uma semana depois, no começo da tarde de 27 de março, o conde de Essex e seus seguidores finalmente se reuniram em Tower Hill, um campo aberto bem ao norte da Torre de Londres. Sua partida para as guerras foi teatral, desde a escolha do momento, pois a marcha começou justamente na hora em que a peça começa. É uma cena que relembrava as linhas de abertura do coro para Henrique V, que exorta os espectadores a imaginarem exatamente essa cena de luta: "Pensem, quando falamos de cavalos, que vocês os veem/ Imprimindo suas patas orgulhosas na terra acolhedora."[32] John Stow escreve que, por volta "das duas horas da tarde", Essex "montou em seu cavalo em Seething Lane e, de lá, acompanhado por diversos nobres e muitos outros, ele mesmo inteiramente paramentado, cavalgou através de Grace Street, Cornhill, Cheapside e outras ruas importantes. E, em todos os lugares e todos os campos, o povo muito se acotovelou para contemplá-lo, especialmente nas estradas, por mais de 6 quilômetros, exclamando e dizendo 'Deus abençoe o senhor Conde, Deus preserve sua Honra', e alguns o seguiram até a noite, apenas para contemplá-lo".

Mas essa visão dramática de um poderoso exército inglês partindo para esmagar a rebelião irlandesa foi solapada pelas condições climáticas – pelo menos para os supersticiosos –,

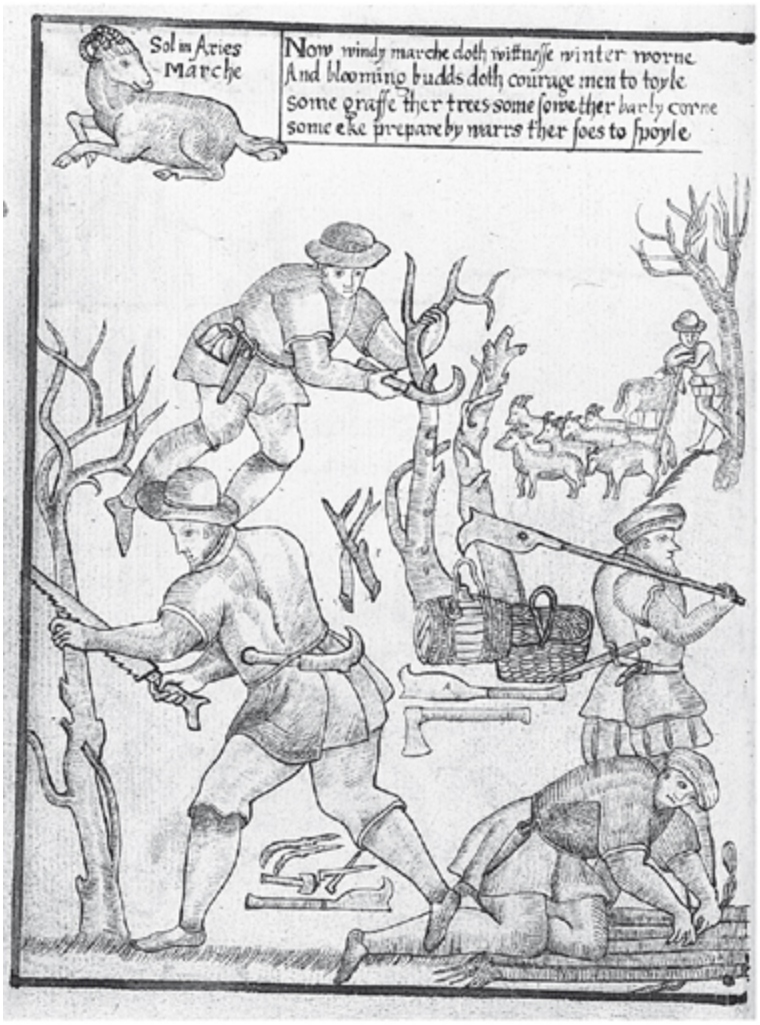
que o exército não podia controlar mais que os atores o podiam. O historiador John Speed escreveu que, vindo do nada, "um estranho trovão ressoou num dia claro de sol". Simon Forman, outra testemunha, oferece um relato mais detalhado. Depois de mais ou menos uma hora, ele escreve, "começou a chover e das três até as quatro horas caiu uma chuva de granizo muito forte". O tempo então se tornou ainda mais escuro: "Trovejou muito, e o vento se virou para o norte e, depois que a tempestade passou, ele se virou para o sudeste novamente e, apareceram muitas nuvens poderosas no céu, mas o dia inteiro, antes da uma hora da tarde, fizera um dia belo e claro." Os londrinos ansiosos interpretaram a tempestade como um sinal agourento. E impressionou de tal modo o tradutor John Florio que, mais de uma década depois, ele incluiu essa tempestade num dicionário como uma definição de *ecnéphia*, "uma espécie de prodigiosa tempestade que chega no verão com raios furiosos, em que o firmamento parece abrir-se e queimar-se, como aconteceu quando o conde de Essex partiu de Londres para a Irlanda". Shakespeare também a observou, e não demorou muito para trabalhar a imagem perturbadora dessa "discórdia civil no céu" em sua peça seguinte, *Júlio César:*

> Quando esses portentos
> Conjuntamente se encontram, não deixemos que os homens digam
> "Essas são suas razões, elas são naturais",
> Pois acredito que existem coisas portentosas

Até no clima que nos é imposto.[33]

(1.3.28–32)

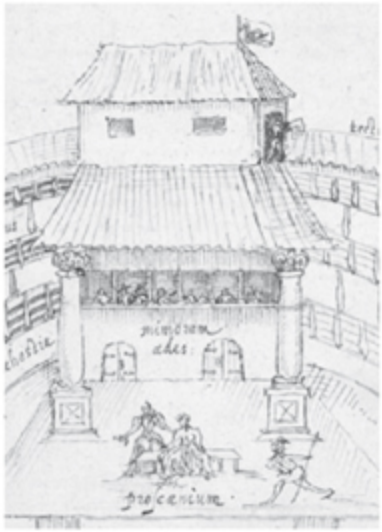
PRIMAVERA


Sol in Aries
Marche
Now windy marche doth witnesse winter worne
And blooming budds doth courage men to toyle
some graffe ther trees some sowe ther barly corne
some eke prepare by warrs ther foes to spoyle

"Março", T. F., A Book of Diverse Devices, c. 1600

– 6 –

Nasce o Globe



Interior do Swan Theatre, por Johannes de Witt, c. 1596

Dos novos alojamentos de Shakespeare, perto da prisão Clink, na paróquia de St. Saviour, em Southwark, era apenas uma caminhada de poucos minutos até o local da construção do Globe. É provável que, durante o inverno e o começo da primavera, ele tivesse mantido um olhar atento no progresso do trabalho. Ou pelo alívio de trabalhar numa casa de espetáculo livre de fantasmas do passado, ou pela percepção do potencial que o novo teatro oferecia, o Globe claramente tem um bocado a ver com o grande surto de energia e de criatividade na

carreira de Shakespeare nesse momento. Sua vizinhança somente poderia contribuir para esse vigor. Localizado fora da jurisdição das autoridades de Londres, o Bankside tinha uma reputação de exuberante independência. E o lugar era notório pela criminalidade, prostituição, pelas estalagens, pelos teatros e esportes sangrentos – como brigas de cachorros contra touros e ursos. Pregadores puritanos o chamavam de "prostíbulo legalizado". Algo dessa cor local começou a achar espaço nas peças de Shakespeare. Todos na plateia de *Tróilo e Créssida* sabiam o que Shakespeare queria dizer quando mencionava "alguns gansos de Winchester* irritados"[1]: uma prostituta sifilítica de Bankside. E o conselho de Antônio para Sebastian em *Noite de Reis* – "melhor alojar-se"[2] nos "subúrbios do sul, no Elefante"[3] –, referência a um bordel local convertido em estalagem, também teria produzido um sorriso sagaz.

Em sua nova vizinhança, Shakespeare teria se visto convivendo com os barqueiros (que compreendiam mais de um quarto de todos os trabalhadores na paróquia de St. Saviour), e não mais com os mercadores e músicos da paróquia de St. Helen, na elegantíssima Bishopsgate. Southwark era uma comunidade em transição. Sua população estava se expandindo, residências surgiam por todos os lados, as ruas alinhadas com o Rio Tâmisa e seguindo para a ponte de Londres estavam apinhadas. Mas, a uma centena de jardas do Tâmisa, Southwark tinha uma aparência mais

bucólica, e ao sul e ao oeste havia campos, fazendas, reservatórios e brejos esparsos.

Provavelmente por causa de sua proximidade com o local do Globe e porque o projeto do palco poderia restringir os tipos de cenas que ele viesse a escrever, Shakespeare foi consultado em vários momentos durante a construção do teatro. Embora suas dimensões externas fossem necessariamente idênticas às do Theatre, muitas coisas – a localização do seu palco foi definida com base na incidência da luz do sol à tarde, os alçapões, o balcão, o maquinário especial para as descidas, os bastidores, as passagens para entradas e saídas de cena – puderam ser feitas sob medida para adequar-se às necessidades dos atores e de seu dramaturgo residente. O único documento da propriedade durante a primavera de 1599 (datado de 6 de maio e escrito em latim) que chegou a nós fala de uma casa com jardim recentemente construída "na ocupação de William Shakespeare e outros". Se essa casa se refere ao Globe, ainda em construção, ou se, mais provavelmente, trata-se de outra habitação na segunda metade do terreno, não se sabe: mas esse frágil indício sugere que Shakespeare desempenhou um papel de destaque no novo empreendimento.

Na primavera, com a chegada dos degelos mais longos, ficou óbvio que o terreno alagadiço de Maiden Lane, alugado às pressas em dezembro, estava longe de ser ideal para uma casa de espetáculos. Não é de admirar que, um ano depois, o lorde do almirantado realocaria sua companhia de teatro do

adjacente Rose para os subúrbios ao norte, argumentando que o local do Rose era "repugnante demais" – ou seja, desagradável, até mesmo nocivo – "para reunir pessoas na época do inverno". Como Ben Jonson mais tarde observou, as terras baixas do Bankside, onde o Globe também foi construído, se adequariam melhor ao terreno defensivo de um "forte". O Globe, acrescenta ele, era "flanqueado por um fosso e emergido de um pântano". Para sorte do Chamberlain's Men, os espectadores elisabetanos não parecem ter sido particularmente suscetíveis a lama e maus cheiros.

Se Shakespeare visitou o local da construção no final da primavera, ele passou por cima das valas da fundação, recentemente cavadas, e se viu dentro de uma versão em larga escala da forma que Próspero mais tarde desenharia no palco em *A tempestade*, em que para a marcação de cena se lê: "Todos entram no círculo que Próspero fez e ali permanecem encantados."[4] (SD 5.1.57) O mestre carpinteiro, Peter Street, medira com cuidado as fundações do Theatre depois que a estrutura de madeira foi desmontada. Uma vez determinada a localização e o ponto central do Globe, é provável que Street tenha pegado sua fita métrica e um bocado de cal e feito as marcas para indicar onde ficariam as paredes externas, desenhando um círculo de mais de 21 metros de diâmetro. O círculo encantado parava ali. Resolveu-se que, diferentemente do Rose, o palco do Globe ficaria inteiro à sombra durante a tarde. Os espectadores, e não os atores, é

que deveriam ficar com o sol nos olhos: eles talvez tivessem que apertar os olhos de vez em quando, mas se sentiriam mais aquecidos.

É possível que os homens do Chamberlain's Men esperassem conseguir mudar-se para o Globe em junho, já que Street não precisaria construir a estrutura desde o começo. Mas, no final de abril, eles ainda estavam pagando o aluguel do Curtain (Simon Forman escreve três vezes sobre idas ao Curtain naquele mês). Como as fundações não poderiam ser feitas antes de abril, ficou claro que o Globe não abriria antes do final de julho. A razão da demora foi o frio prolongado. Março, abril e maio foram meses secos – o que aceleraria o progresso da construção –, mas, segundo John Stow, contrariando a previsão do almanaque, que informara a chegada de um "tempo consideravelmente agradável" na primeira lua nova de abril, aqueles tinham sido meses também demasiado frios.

Eles só poderiam levantar a estrutura do Globe depois que o trabalho das fundações estivesse terminado. O frio prolongado trouxe geada, e a geada era a maldição dos trabalhadores, que deviam cavar um metro ou mais em terreno congelado rápido o bastante para que a camada de solo não se congelasse antes de enfiarem as estacas de olmo e encherem as valas vazias com cal e pedra para drenar o local. A geada era também inimiga dos pedreiros, que viriam logo depois construir a base aparente da parede da fundação, com tijolos e argamassa, um muro baixo e achaparrado que

subia 30 centímetros acima do nível do solo, para cada um dos dois círculos aproximadamente concêntricos da estrutura de múltiplos lados. A base aparente da parede da fundação era necessária para impedir que as vigas mestras ou a camada penetrável de madeira apodrecesse por causa da umidade. Como a geada comprometia a argamassa, teria sido imprudente – e uma prática não confiável da construção Tudor – dar início às paredes de tijolos da fundação até que o risco do tempo gelado tivesse ficado para trás. Em situação semelhante, os construtores do século XXI apenas acrescentariam anticongelante à mistura, para impedir que a argamassa se desintegrasse. Aos construtores elisabetanos cabia apenas esperar por temperaturas mais amenas se quisessem garantir, nas palavras de um contrato contemporâneo de construção de um teatro, que houvesse "uma fundação de estacas, tijolos, cal e areia forte e segura".

Em agosto de 1599, os londrinos ficaram sabendo em primeira mão dos perigos de uma construção de qualidade duvidosa em casas de espetáculo superlotadas. Entre 30 e 40 pessoas ficaram feridas e cinco foram mortas – incluindo, segundo relato de John Chamberlain, "duas [...] belas prostitutas" – quando um teatro apinhado na St. John Street, no subúrbio noroeste de Londres, desabou enquanto um espetáculo de marionetes estava sendo apresentado. Em 1583, houvera um desastre similar num anfiteatro apinhado de espectadores no Paris Garden, em Southwark, onde se atiçavam cães contra um urso acorrentado: a galeria, "que

rodeava todo o pátio redondo, estava tão rachada que despencou como se fosse de uma hora para outra achatada até o chão". Oito pessoas foram mortas por esmagamento e muitas outras ficaram feridas. E no que interessava àqueles envolvidos com a construção do Globe, era melhor esperar até que o risco da geada tivesse passado e as fundações de sua futura casa de espetáculo e a prosperidade ficassem garantidas.

William Shepherd, que deve ter sido levado por Street para trabalhar nas fundações do Globe, não podia esperar muito para terminar o trabalho. Até então, o clima permanecera extemporaneamente seco, mas com a chegada da primavera seria de chuvas e enchentes – como aconteceu no final de maio, segundo John Stow, quando Londres foi inundada no domingo de Pentecostes com "grandes chuvas e águas elevadas, como há muito tempo não se via". Quando o Tâmisa transbordava, a água vazava para o local da construção do teatro. Mesmo 30 anos depois, quando o terreno do Globe era drenado por fossos construídos em seus limites ao sul e ao norte, o local ainda ficava sujeito às águas da primavera. Naquela primavera, foi muito breve o espaço de tempo entre a geada e a enchente, durante o qual as fundações do Globe puderam ser construídas.

Shakespeare e seus sócios enfrentaram outros problemas nessa primavera, inclusive a contínua batalha legal com Giles Allen sobre o desmantelamento do Theatre. Podemos apenas

imaginar o quão furioso Allen deve ter ficado quando voltou ao local onde o Theatre se erguia e encontrou um vazio, a grama pisoteada, o terreno sujo e cheio de montículos de argamassa e telhas quebradas. A primeira ação legal aconteceu em Westminster, no dia 20 de janeiro, quando Allen, defendendo seu caso com "rigor e medida extremos", processou Peter Street no Superior de Justiça por violação de propriedade e danos. Street não tinha recursos para resolver esse tipo de problema, e caberia aos Burbages e a seus sócios pagar pela defesa do construtor. E assim começou o que ambos os lados compreenderam que seria um jogo complicado. Allen pode ter imaginado que os Burbages contestariam com uma ação na Corte de Petições, mesmo que pudessem ter antecipado que Allen reagiria com outra ação no Tribunal Superior de Justiça. Ambos os lados sabiam que se e quando tudo mais falhasse, Allen sempre poderia bancar o tolo enganado e recorrer ao Star Chamber, antigo tribunal inglês (o que, de fato, ele fez). A última coisa de que o Chamberlain's Men precisava era que Allen atrasasse ou paralisasse o trabalho de Street. E mesmo que acabassem triunfando mais cedo ou mais tarde, os custos legais estavam se avolumando.

O crescente número de companhias teatrais rivais era outra preocupação. O Admiral's Men continuava a apresentar-se no Rose. E não havia garantia de que o Swan permaneceria impedido de tornar-se uma companhia teatral permanente. Com outros três teatros ativos no Bankside

(além dos espetáculos com cães e ursos), não seria fácil encher o Globe. Enquanto isso, naquele verão, os donos do Boar's Head Inn, instalado bem na divisa oeste de Londres, investiram pesadamente para transformar sua área de espetáculos num espaço teatral completo. E tão logo o Chamberlain's Men desocupasse o Curtain, alguma ansiosa companhia itinerante certamente o ocuparia.

Mais perturbadora ainda foi a notícia de que, depois de uma década de inatividade, os meninos da St. Paul muito em breve recomeçariam a apresentar-se para plateias públicas na catedral. E se ainda não o tivesse feito, logo Henry Evan abordaria os irmãos Burbages para saber se eles poderiam alugar o Blackfriars Theatre que possuíam para outra companhia de meninos. Esse espaço teatral permanecera fechado e sem uso desde que a apresentação de adultos fora proibida em 1596. Dentro de um ano, o acordo foi fechado: para os Burbages, endividados a não mais poder, os proventos do aluguel permanente foram mais importantes do que o risco de perderem espectadores para essa segunda companhia infantil. A reclamação de Shakespeare a respeito – em versos que mais tarde adicionou em *Hamlet* – é de que "crianças [...] agora são a moda"[5] e meninos atores "encantavam tanto"[6] que ameaçavam o Globe, "Hércules e seu fardo também"[7] – sugere que ele estava consideravelmente menos entusiasmado sobre esse arranjo (2.2.341-62) . Enquanto os teatros surgiam como cogumelos, novos empresários tentavam investir no que devia parecer

um negócio lucrativo. Shakespeare pode ter sabido, nessa época, que o impressor John Wolfe planejava – como os registros de fevereiro do tribunal de Middlesex indicam – "erigir e construir uma casa de espetáculos na Nightingale Lane, perto de East Smithfield", não longe da Torre de Londres.

Diante de toda essa competição inesperada, Shakespeare e seus colegas investidores devem ter se perguntado o que acontecera com o decreto de um ano antes do Privy Council, de que somente eles e os atores do Admiral's Men teriam permissão para se apresentar em Londres. Exatamente como a ameaça anterior do conselho de destruir os teatros de Londres, parecia que o decreto era mais honrado na transgressão do que na observância. A decisão de investir no Globe deve ter dependido em alguma medida dessa promessa de um duopólio e, como resultado, a explosão do número de teatros competindo pela cidade deve ter sido por demais desmoralizante. Simplesmente não havia espectadores suficientes para tanto. E, então, a competição por novas peças para suplementar a oferta de Shakespeare ficaria ainda mais intensa. A expansão – das companhias teatrais só de meninos aos aristocratas tentando escrever amadoristicamente para o teatro – era uma coisa perigosa para uma companhia veterana e patrocinada como o Chamberlain's Men. Quanto mais depressa o Globe ficasse pronto, tanto mais rápido Shakespeare poderia oferecer

peças que definiriam um novo padrão e atrairiam uma clientela regular e encantada.

Havia nesse momento uma pressão maior do que nunca para distinguir o Chamberlain's Men de seus rivais. Nenhuma outra companhia podia igualá-la em experiência – assim, não surpreende que Shakespeare tivesse se comprometido a escrever peças que mostrassem a profundidade e a competência de sua companhia. *Júlio César* é exemplar em relação a isso, pois exigia desempenhos fortes de quatro atores adultos, que representavam os papéis de Bruto, César, Cássio e Antônio. Do mesmo modo, ao longo de 1599, Shakespeare parece ter feito o maior de seus esforços para mostrar um par de importantes meninos atores em sua companhia (cujos nomes, infelizmente, são desconhecidos). Um deles parece ter se especializado em papéis românticos, e o outro, em mulheres mais jovens e mais velhas. Consideremos os pares extraordinários de papéis que Shakespeare escreveu para eles em pouco mais de um ano, começando com Beatriz e Hero, de *Muito barulho por nada*, e Catarina da França e Alice, de *Henrique V*. Em *Júlio César*, Shakespeare criou para eles outro par de excelentes papéis, Portia e Calpúrnia. A maioria dos espectadores se lembra das famosas linhas de Portia sobre mostrar a prova de sua constância a Bruto, quando ela revela como causara em si mesma "um ferimento voluntário/ Aqui na coxa"[8] (2.1.301-2). Mas é sua primeira fala, e a mais longa, que revela quanta confiança Shakespeare deve ter tido no jovem ator em

particular e como essa fala, cuja dificuldade, ritmo, inteligência e mudanças no tom capturam e resumem tanto o caráter de Portia quanto a história de seu casamento:

> Você, rudemente, Bruto
> saiu da minha cama. E ontem à noite, ao jantar,
> você se levantou repentinamente, e andava para lá e para cá,
> pensativo e suspirante, com os braços cruzados,
> e quando perguntei qual era o problema,
> você me fitou com olhar rude.
> Instei-o a ir adiante; então você coçou a cabeça
> e de modo bastante impaciente bateu o pé.
> Ainda assim insisti, ainda assim você não me respondeu,
> mas com um irritado aceno de mão
> me fez sinal para ir embora. Assim fiz,
> temendo aumentar aquela impaciência
> que me parecia muito acesa, e além disso
> esperando que não fosse senão efeito do humor,
> que às vezes tem sua hora em todo homem.
> Ele não deixa comer, nem falar, nem dormir,
> e pudesse ele alterar tanto sua forma
> quanto afetou sua condição,
> eu não reconheceria você, Bruto. Meu querido senhor,
> faça-me conhecedora da causa de sua aflição.[9]
>
> (2.1.238-57)

Shakespeare pode ter compreendido, observando a maneira como os dois meninos atores dominavam esses papéis

desafiadores, que eles seriam capazes de desempenhar outros ainda mais importantes, porque não demorou a premiá-los com as partes extraordinárias de Rosalinda e Célia, em *Do jeito que você gosta*, seguidas daquelas de Ofélia e Gertrudes, em *Hamlet*.

No começo de maio, o Globe finalmente estava subindo. Depois que o trabalho das fundações foi finalizado, os carpinteiros e os serralheiros de Street tomaram conta do local da construção, durante dez semanas, mais ou menos. Shakespeare e seus colegas investidores tiveram que enfiar a mão mais fundo no bolso, pois esses dispendiosos trabalhadores precisavam ser pagos semanalmente e suprimentos novos eram requeridos com frequência. Mesmo quando a areia, os tijolos e a cal sem uso eram levados embora, carroças puxadas por cavalos manobravam pela Maiden Lane ou por caminhos que subiam das docas e ao longo das margens do Tâmisa, carregadas com madeiras secas para os caibros do telhado, as traves, as juntas, as tábuas do assoalho e as estacas de pinheiro para o andaime. Os serradores já teriam escolhido um lugar conveniente para montar a base da serra para cortar as peças de acordo com as especificações dos carpinteiros. E se qualquer uma das peças da estrutura principal do Theatre tivesse sido danificada quando ele foi desmontado e transportado, aquele era o momento de a equipe de serradores cortar a peça que a substituiria e finalizá-la com machadinha e enxó.

A fase seguinte seria, de longe, o estágio mais desafiador da construção. Naquele momento, a pressão era sobre o mestre carpinteiro, Peter Street. Ao determinar como as partes da estrutura desmontada seriam remontadas, de alguma maneira ele precisaria manter na cabeça a relação das soleiras do piso (que repousava sobre as fundações) com as placas das paredes (parte superior da estrutura sobre a qual o telhado seria apoiado) a mais de 9 metros acima. As medidas eram especialmente complicadas porque nem duas peças de madeira cortadas à mão eram iguais, e ainda assim cada uma tinha que encaixar com perfeição em todas as outras às quais era conectada. Cada uma das altas colunas dos fundos, por exemplo, era ajustada a 26 outras vigas, em três de seus quatro lados. Montar a estrutura na sequência correta – e colocar todos os trabalhadores no lugar para executá-la – exigia a destreza de um mestre de xadrez, que podia terminar em sua mente dezenas de jogadas com antecedência.

Ajudava o fato de que Street fora responsável pelo desmonte do Theatre. E é provável que mais doze dos carpinteiros que trabalharam sob sua direção naquele momento estivessem agora trabalhando no Globe. Street também pode ter trazido de Windsor a mesma equipe de carpinteiros que empregou, um ano depois, nesse estágio no Fortune. A "montagem", como esse estágio da construção era chamado por todos do ofício, não podia ser deixada em mãos inexperientes. Mesmo carpinteiros analfabetos podiam

identificar facilmente o conjunto familiar de cortes alongados e ornamentados que era goivado na madeira, e que ainda pode ser encontrado em prédios com estruturas Tudor (e até mesmo em estruturas de madeira de prédios levantados na América do Norte pelos seus descendentes). Eram as marcas que todos eles aprendiam no começo do aprendizado e que indicavam onde as seções deviam ser juntadas.

As seções de estruturas pré-montadas extremamente pesadas das paredes externas eram levantadas e fixadas primeiro, e depois, enquanto eram mantidas em seus lugares, acrescentavam-se estruturas cruzadas e braçadeiras curvas para dar estabilidade ao edifício. Tão logo as estruturas das paredes internas e do assoalho eram escateladas em suas posições, unidas como estiveram no Theatre, os carpinteiros podiam mover o andaime e repetir o procedimento a cada um dos quase 30 vãos. Caso a madeira tivesse chegado numa condição boa o suficiente e muitas peças novas não precisassem ser feitas do zero pelos carpinteiros, esse estágio da construção teria sido bastante rápido. A ascendente estrutura esquelética do Globe era uma nova adição à silhueta do Bankside e deixava os londrinos saberem que a apresentação de peças teatrais começaria no verão. Henslove, que passava diariamente pelo Globe a caminho do envelhecido Rose, sabia que os dias de seu teatro estavam contados.

O tempo perdido para a geada também deveria ser descontado no seguinte e mais trabalhoso estágio da construção: "erigindo ou montando". Novas traves, placas do assoalho, caibros de telhado, divisórias e assentos, tudo tinha de ser medido, cortado e instalado. As escadas, o camarim e o próprio palco, com mais de um metro e meio de altura, também precisavam ser armados rapidamente. Novas remessas de madeira seca chegavam continuamente, enquanto Street pressionava seus fornecedores regulares. As chuvas torrenciais e a enchente no final de maio foram um contratempo, mas o trabalho deve ter continuado depois num ritmo acelerado.

O Globe foi o primeiro teatro de Londres construído por atores para atores, e Shakespeare e seus sócios atores teriam trabalhado próximos a Street durante a montagem, especialmente durante as decisões de último minuto sobre o camarim e o palco. É provável que Heminges tenha ficado encarregado de administrar as finanças, enquanto os irmãos Burbages, que viram seu pai, um marceneiro por profissão, supervisionar a construção do Theatre (e mais recentemente o palco interno do Blackfriars), sem dúvida usaram sua experiência para assegurar que Street construísse exatamente o tipo de palco que eles e seus colegas investidores queriam. Possuíam um bocado de experiência prática na tarefa – e conheciam os pontos fortes e fracos de todas as casas londrinas de espetáculo, pois tinham trabalhado em todas elas. Somente um dramaturgo que

soubesse algo sobre os problemas da construção e os estouros de custos de um teatro poderia ter escrito como ele o fizera recentemente:

> Quando temos intenção de construir
> primeiro verificamos o terreno, depois desenhamos o projeto
> e, quando vemos a imagem da casa,
> devemos então avaliar o custo da construção,
> que, se descobrirmos que ultrapassa a capacidade,
> o que fazemos senão desenhar novo modelo
> com menos cômodos, ou, no mínimo, desistir
> de construir de vez?[10]
>
> (*Henrique IV, parte 2*, 1.3.41–48)

Uma vez a montagem pronta, novas equipes de trabalhadores especializados começaram a aparecer no local: vidraceiros (para as janelas do camarim), encanadores (uma canaleta de chumbo), ferreiros (portas e janelas), operários que colocavam coberturas de colmo ou sapé nos telhados, estucadores (para as paredes externas) e pintores (para os detalhes do interior). Especialistas também foram trazidos para marmorizar um par de colunas de madeira do palco, uma habilidade que se demorava anos para dominar. O exterior deveria ser revestido com "ripas, cal e fibra" – cobrindo completamente a estrutura de madeira, de modo que visto de longe parecesse ter sido feito de pedra, talvez lembrando um teatro romano –, um toque oportuno para uma peça sobre *Júlio César*. E, por mais infeliz que a ideia

possa parecer-nos, os atores do Chamberlain's Men também pediram a Street para cercar a galeria inferior (como ele faria mais tarde no Fortune), com "fortes piques de ferro", para impedir que aqueles que pagavam somente para assistir em pé não pulassem a cerca para os assentos mais caros das galerias. Enquanto os operários de Street lutavam para compensar o tempo perdido, o clima instável de Londres finalmente cooperou: em sua maior parte, junho e julho foram quentes e secos, perfeitos para pintar e rebocar. Se a sorte do Chamberlain's Men se mantivesse, parecia que agora a representação teatral poderia começar, mesmo que os últimos detalhes só estivessem finalizados em algum momento do fim de julho. Como aconteceu, quando Street combinou com Henslowe para construir o Fortune em janeiro do ano seguinte, ele prometeu terminar o trabalho no dia 25 de julho; é possível que tivessem acordado essa data por causa da experiência de Street no Globe. Shakespeare, ansioso para ter uma nova peça em mãos para inaugurar o teatro, provavelmente começara a escrever *Júlio César* por volta de março e pode ter terminado – para entregá-la para a aprovação do supervisor oficial de entretenimento – em maio.

Júlio César certamente estaria entre as primeiras – se não fosse a primeira – ofertas do Globe.

– 7 –

Queima de livros

A rainha Elizabeth I, gravura de Crispin van de Passe

Shakespeare podia contar com seus colegas atores e parceiros investidores para compartilhar as dores de cabeça com os atrasos da construção do Globe e os processos de Allen, mas a carga de inaugurar o Globe com uma peça brilhante era apenas sua. Sua decisão sobre que tipo de peça deveria escrever depois de Henrique V foi definida por incontáveis fatores, entre eles um destacado drama político que se desenrolava no mundo editorial.

Naquela primavera, um elisabetano curioso acerca do governante que depusera Ricardo II teria encontrado dois títulos sobre o assunto nas bancas de livros de Londres: *The first part of the life and reign of King Henry IV e The history of Henry the Fourth*. Um era de Shakespeare, e o outro foi escrito por um advogado de 35 anos chamado John Hayward, embora não ficasse claro de imediato para os compradores de livros quem escrevera qual. Para aumentar a confusão, era de Hayward, e não de Shakespeare, o livro chamado *The first part* – embora apenas Shakespeare tivesse escrito a sequência. O *Henrique IV* de Shakespeare estava vendendo bem. Duas impressões do Primeiro Quarto de 1598 venderam rapidamente, e em 1599 uma terceira edição foi impressa (de todas as suas peças, somente *Ricardo II* vendeu bem dessa maneira). Mas era sobre o livro de Hayward, e não sobre o de Shakespeare, que todos estavam falando. Seu editor, John Wolfe (o mesmo homem que tentou construir um teatro em East Smithfield), se vangloriava de que "nenhum livro jamais vendeu melhor".

Antes de Hayward entregar seu manuscrito ao editor, ele tirara uma licença para publicá-lo. Preocupado sobre como os censores poderiam reagir, ele omitiu a dedicatória e o prefácio. Aparentemente, os autores podiam escolher que oficial da censura examinaria seu livro, e Hayward talvez soubesse que Samuel Harshnett era mais indulgente que a maioria. O costume, de acordo com Harshnett, era para "o próprio autor apresentar o livro ao examinador e informá-lo

de seu objetivo e propósito". Mas Hayward evitou esse questionamento direto, persuadindo um amigo a apresentar o livro a Harshnett em seu nome. Mais tarde, Harshnett admitiu que não examinara o livro muito cuidadosamente, não tendo passado da primeira página antes de dar sua aprovação. Esperando estimular as vendas e capitalizar os eventos contemporâneos, John Wolfe persuadiu Hayward a acrescentar um prefácio e a dedicar o livro a Essex, "sendo ele um homem belicoso, a caminho da Irlanda, e o livro tratando de causas irlandesas". Por volta dessa época, houve muitas dedicatórias e homenagens ao popular e generoso conde, mas nenhuma tão audaciosa: "Você é notável de fato, tanto no discernimento do presente quanto na perspectiva do futuro." Essas não eram palavras tranquilizadoras para aqueles que temiam as ambições de Essex.

A *History* de Hayward foi colocada à venda no começo de fevereiro de 1599. No final do mês, com as vendas animadas e muitos comentários sobre o livro, Essex escreveu ao arcebispo Whitgift, sugerindo que a dedicatória de Hayward fosse examinada. Não ficou claro por que Essex fez essa solicitação. Talvez, em meio às tensas negociações com a rainha sobre suas exigências para a Irlanda, a última coisa que ele quisesse fosse antagonizá-la. Ou talvez tivesse esperado, antes de contatar Whitgift, para conseguir as duas coisas – permitir que a dedicatória de Hayward chamasse a atenção enquanto ele se distanciava dela, dos holofotes. Céticos, como Francis Bacon, acreditavam que Essex sabia

muito bem "que as coisas proibidas são as mais procuradas". Mais ou menos um ano depois, os inimigos de Essex insistiram no fato de que ele apreciara o livro de Hayward e o acusaram de estar "frequentemente presente a essa atividade e dando apoio com grande aplauso". É impossível saber o que significou essa "atividade" frequente da história de Hayward, que teria acontecido em fevereiro, ou no começo de março, antes de Essex partir para a Irlanda. Seriam leituras encenadas de falas dramáticas da história de Hayward, na Essex House? Por que a obra de Hayward foi confundida com a peça sobre o mesmo tema encenada privadamente para o círculo de Essex? Ou a acusação foi imaginária e fantasiosa, justamente o tipo de coisa que alimentava a paranoia de Essex?

Seja qual for o caso, no final de março, depois da venda de metade da edição de mil exemplares, o arcebispo Whitgift ordenou que a dedicatória a Essex fosse retirada de todas as cópias não vendidas. Como era de esperar, a ordem do arcebispo apenas aumentou o interesse pelo livro, e o resto dos exemplares esgotou rapidamente. No começo de março, John Chamberlain escreveu a Dudley Carleton dizendo que "tem havido muita divagação" sobre o livro de Hayward, especialmente "sobre o motivo de uma história como essa ter surgido neste momento, e muitas exceções feitas, especialmente à epístola, que era uma coisa curta em latim dedicada ao conde de Essex". E ele continuou para dizer a Carleton que "havia uma ordem de que ela deveria ser

retirada do livro", mas fez todo o esforço para conseguir uma cópia da dedicatória ofensiva: "Consegui uma transcrição dela, para que possa entender a ofensa, se puder. De minha parte, não acho que seja um bicho-papão, mas que tudo é como deve ser entendido."

Como a carta de Chamberlain deixa claro, a grande questão na cabeça de todos era "por que uma história dessas apareceu neste momento?". A "divagação" ou a análise política que ele menciona finalmente levou as autoridades a formularem uma pletora de questões pertinentes. Hayward "pretendia escrever uma história do passado, mas, na verdade, sugeri-la naquele exato momento?". "Quem fez o prefácio para o leitor?" "Qual era a verdadeira razão de expor esta história específica?" "O que o moveu a manter [...] que poderia ser legítimo para o súdito depor o rei?" E por que esse livro pressupõe "que deveria haver um infortúnio na Irlanda?".

Na Páscoa, Wolfe relata que, com "pessoas procurando muitíssimo pelo livro", Hayward submeteu um texto revisado e aumentado a seu editor, incluindo um novo prefácio que desafiava de maneira agressiva "as muitas imputações e os sentidos secretos" atribuídos à sua obra por aqueles que Hayward chama desdenhosamente de "os profundos buscadores de nosso tempo". Mas não se precisaria buscar muito a fundo para encontrar similaridades óbvias entre os reinados de Ricardo II e de Elizabeth I, especialmente no que se relacionava com as "benesses"

(uma forma punitiva de tributação) e os perigos de um governante sem filhos para o Estado. As semelhanças com as desastrosas políticas irlandesas de Elizabeth eram bastante difíceis de não serem percebidas. Na época de Ricardo II, como naquele momento, "os desprovidos e fugitivos irlandeses se safaram de nossos grilhões e se amontoaram sobre nós, com massacres e pilhagens". A rainha Elizabeth viu com clareza os paralelos e disse abertamente: "Eu sou Ricardo II, sabe disso?" As autoridades ficaram preocupadas com a possibilidade de os londrinos chegarem à mesma conclusão, como tinham feito seus ancestrais rebeldes dois séculos antes, quando apoiaram a derrubada, por um aristocrata carismático, de um monarca sem filhos que os castigava com pesados tributos e administrava mal a Irlanda.

Assim como Hayward e poucos espectadores de *Ricardo II* ou de *Henrique IV, parte 1* teriam percebido o quanto Shakespeare transformara suas fontes nos primeiros meses de 1599, poucos leitores teriam compreendido tão depressa quanto Shakespeare o que Hayward realizara em seu relato sobre como Henrique IV derrubara o rei Ricardo II. Shakespeare conhecia todas as crônicas que Hayward usara, e teria percebido de imediato o que havia de invenção e exagero. Ao lado do livro *Vidas paralelas*, de Plutarco (sua principal fonte para *Júlio César*), o best-seller de Hayward era, sem a menor dúvida, um dos livros que Shakespeare estava lendo atentamente naquele inverno.

Shakespeare não precisava avançar muito na história de Hayward para ver que ele era um ávido frequentador de teatro, porque o conjunto de falas na obra possuía grande intensidade dramática. Hayward foi um dos primeiros historiadores ingleses depois de Sir Thomas More a compreender que inventar falas tornava vivo o passado, e existe um bom número de pontos em que sua obra pode ser lida mais como uma peça em prosa do que como uma crônica histórica. Como as palavras do título – *The life and reign* – deixavam claro, Hayward estava interessado no personagem, e ele entrou num novo território ao mostrar quão extensamente a história era formada e moldada pela personalidade. Aqui está Henrique exortando seus seguidores depois de ter concordado em depor o rei Ricardo II (transformado em versos brutos, é fácil ver o que um ator poderia fazer com o texto):

> Se vencermos, recuperaremos novamente nossa liberdade.
>
> Se perdermos, nosso estado não estará pior do que está agora.
>
> E, desde que devemos perecer,
>
> Merecendo, ou sem motivo,
>
> É mais honrado nos colocar
>
> Acima da aventura em que ganharemos nossas vidas, ou morreremos por merecimento.
>
> E embora nossas vidas estejam salvas, o que de fato elas não estão,
>
> Ainda assim, abandonar o estado e dormir inermes nessa escravidão
>
> Era um ponto de negligência e de indolência.[1]

Hayward perdeu o chamado de sua vocação. É fácil imaginar falas dramáticas como essas "representadas" por atores profissionais para os admiradores de Essex, atravancados como estavam por facções rivais na corte e frustrados por uma rainha avarenta e envelhecida.

Se Shakespeare tinha alguma dúvida sobre o quanto Hayward devia à sua própria obra, ele não precisava olhar além da insistência de Hayward na busca de Henrique pela popularidade junto aos cidadãos comuns, o povo:

> [Henrique], de sua parte, não foi negligente para descobrir a cabeça, para cumprimentar o menino, para estender a mão a toda pessoa mesquinha, para usar todos os outros componentes de comportamento popular, em que as mentes da multidão comum estão muito deliciadas e atraídas [...] E as pessoas em todas as ruas pelas quais ele passou foram saudá-lo, e a multidão impossibilitada, que de outro modo não poderia, mas pelas suas boas palavras, votos e vontades lhe demonstraram a sua terna afeição.[2]

Hayward conhecia seu Shakespeare, pois a busca de Henrique pela popularidade fora invenção de Shakespeare, não encontrável em nenhuma fonte além da descrição inovadora em sua peça, de uma multidão cordial ao rei, incluída na passagem em *Ricardo II*, quando York descreve a entrada de Henrique em Londres:

> Você teria pensado que as próprias janelas falaram,
> tantas faces gananciosas de jovens e velhos
> pelas persianas dardejavam seus olhos desejosos

sobre sua face, e que as paredes
com imagens pintadas tivessem dito, a uma voz,
"Jesus te guarde! Bem-vindo, Bolingbroke!"
Enquanto ele, de um lado para outro se voltando,
calvo, mais baixo que o pescoço de seu orgulhoso garanhão,
falhou-lhes assim: "Eu vos agradeço, compatriotas."
A ainda assim fazendo, assim passou em frente.[3]

(5.2.12-21)

Quando leu o best-seller de Hayward, o que fez Shakespeare realmente interessar-se e observar não foi a dedicatória provocadora, a implícita comparação entre Ricardo II e Elizabeth, as alusões à Irlanda, ou até mesmo o que fora surrupiado de sua própria versão da história, mas a percepção de Hayward sobre como a história funcionava, uma abordagem estreitamente identificada nessa época com a sombria visão de mundo do escritor romano Tácito. Em comparação, isso fez com que suas histórias parecessem antiquadas e um pouco insípidas. Até aquele momento, era Shakespeare quem normalmente fazia a obra dos outros autores parecer datada, e não o contrário. Mesmo quando as peças de Shakespeare mostraram a deposição e o assassinato de um homem ungido por Deus, elas ainda não podiam ser vistas como advogadas do regicídio (exceto quando se referiu ao rei deposto pelos Tudors, Ricardo III). Fossem quais fossem suas crenças, Shakespeare não escrevia – nem poderia, se quisesse ver suas peças encenadas e impressas –

histórias que rompessem tão radicalmente com uma visão providencial do mundo. Na primavera de 1599, ele deve ter-se perguntado se essas regras tácitas estavam mudando.

O POUCO QUE SABEMOS SOBRE O QUE OS ELISABETANOS COMUNS PENSAVAM de seus líderes é o que sobreviveu de julgamentos nos quais aqueles que criticavam o governo eram punidos. Assim, só podemos conjecturar sobre o quanto as ideias de Hayward no livro *History* estavam de acordo com o que as pessoas pensavam ou começavam a falar em voz alta. No dia 23 de fevereiro de 1599, por exemplo, Joan Bottingue, de Chiddingstone, disse a Elizabeth Harris que as coisas não iriam melhorar até que "as gargantas dos homens ricos tivessem sido cortadas, e então os homens pobres pudessem ficar ricos". Ela acrescentou que "rezava ao se deitar e se levantar, mentindo a Deus para levar Sua Majestade, a Rainha, e que ela seria uma que deveria ajudar a cortar os pescoços dos homens ricos [...] e os inimigos da Rainha". Harris relatou essa conversa às autoridades, e Bottinge foi considerada culpada e condenada à forca. Uns dois meses depois, Mary Bunton, de Hucking, não teve igualmente cerimônia ao declarar: "eu não dou um monte de excremento pela rainha, nem por seus preceitos". Ela foi sentenciada a ser amarrada a um cepo e depois açoitada com um papel sobre a sua cabeça (provavelmente detalhando seu crime). Quando mulheres inglesas comuns podiam questionar tão impudentemente o regime de Elizabeth, o tipo de história

encontrado em Hayward era visto, no veredicto da própria rainha Elizabeth sobre o livro *History*, como "um prelúdio sedicioso para incitar o povo à audácia e à dissensão".

No final do século XVI, Tácito se tornara referência de uma visão inflexível da história. Ele, que escrevera nos dias sombrios do governo de Nero, sabia o quanto a política podia ser traiçoeira. Suas propensões republicanas e radicais também distanciaram sua obra de historiadores romanos mais moralizadores, como Plutarco. Os escritos de Tácito foram finalmente redescobertos e apreciados de uma maneira nova nas décadas subsequentes à Reforma, numa Europa dividida por discórdias. Para muitos observadores, essa Europa parecia o antigo mundo impiedoso que ele descrevera. Demorou alguns anos para o culto a Tácito atingir a Inglaterra depois que o grande erudito continental Justus Lipsius editou suas obras pela primeira vez, em 1574, pois descobrira no romano "um teatro da vida diária". Sir Philip Sidney (que se correspondia com Lipsius) desempenhou um papel importante ao importar Tácito, embora estivesse bastante consciente dos perigos desse tipo de história. Ele chegou mesmo a advertir seu irmão mais moço, Robert, para acautelar-se diante da "peçonha da perversidade" que encontraria lendo Tácito. O mesmo Sir Philip encaminhou seu irmão a Henry Savile, um classicista de Oxford (e secretário de latim para a rainha), que publicou a primeira versão dos escritos de Tácito em inglês, em 1591. Ele dedicou essa história de tempos sombrios em Roma a

Elizabeth e tornou-a disponível para uma leitura muito mais ampla. Quando a tradução de Savile foi publicada pela primeira vez, ela teria parecido muito mais relevante para a França, dividida por uma guerra civil, do que para a Inglaterra. Mas, quando essa tradução foi reimpressa em 1598, as coisas em casa pareciam um bocado diferentes.

Savile atraiu seguidores ansiosos que incluíam Henry Cuffe, um estudioso da Grécia (um tipo radical a quem Essex retirou de sua torre de marfim e transformou em secretário pessoal). Entre outros jovens pensadores e escritores atraídos para essa órbita tacitiana estavam Francis Bacon, William Camden, Henry Wotton, William Cornwallis e Richard Grenewey. Em 1598, Grenewey verteu para o inglês a maior parte do que Savile deixara sem traduzir, num texto que incluía ambas as traduções, e uma dedicatória comparando lisonjeiramente Essex a Vespasiano, comandante romano.

De acordo com Ben Jonson, o próprio Essex teria escrito secretamente o prefácio para a tradução de Savile. Para os ambiciosos homens do círculo de Essex, cujos avanços foram contrariados no final dos anos 1590, Tácito deve ter soado como o grande analista e diagnosticador da época. Se Essex foi de fato o autor daquele prefácio, ele teria sido responsável pelo argumento de que nessa "história verás todas as misérias de um Estado dilacerado e decadente". O relato de Tácito acerca de Roma sob o domínio de Nero é um retrato de uma monarquia enfraquecida, na qual os princípios deram

lugar aos esquemas políticos, e de um Estado se esfacelando por dentro. Essex também achou sedutora – porque se adequava à sua percepção de mérito ferido – a justaposição de disputas políticas com homens de ação e honra feita por Tácito. Enquanto Tácito provia Essex de pautas políticas e militares, também oferecia uma alternativa poderosa a escritores e leitores que achavam a história moral cada vez mais desacreditada.

Se Shakespeare foi atraído por Tácito, este foi o mais breve dos flertes. Ele pode muito bem ter passado os olhos na edição traduzida de Savile de 1591 enquanto descrevia o reinado desastroso de Henrique VI, especialmente a cena dolorosa na qual o filho mata seu pai na batalha. Também existe uma chance de que tenha consultado a edição inglesa de Tácito de 1598 enquanto escrevia *Henrique V*. A dívida ocorre na cena em que Henrique caminha incógnito entre seus soldados na véspera da batalha, uma cena que pode, em parte, ter sido inspirada por outra de Tácito, que Grenewey acabara de traduzir. Nesta, um líder romano chamado Germânico, ansioso por "sondar a mente dos soldados", sai disfarçado à noite "em lugares secretos e desconhecidos", para observar a "vigília". Ele foi "de um lugar a outro, permaneceu escutando nas tendas" e ficou (muito mais que o Henrique V de Shakespeare) reconfortado pela experiência.

Tendo apenas uma vaga familiaridade com essas traduções, ao folhear o livro de Hayward, Shakespeare não deixaria de notar as apropriações explícitas dos textos de

Tácito, recentemente traduzidos para o inglês. Mesmo um resumo do que Hayward plagiara em Tácito se alongaria por doze páginas. Anos mais tarde, Francis Bacon relembrou como uma furiosa Elizabeth se recusara a acreditar que o próprio Hayward tivesse escrito *History*. Estava convencida de "que teria havido um autor mais malicioso, e disse, com grande indignação, que iria torturá-lo para que entregasse o autor". Ela então perguntou a Bacon se ele poderia "encontrar no texto trechos que pudessem ser citados num processo por traição". Bacon respondeu, em tom de brincadeira: "Para traição certamente não encontrei nenhum, mas para delitos graves e crimes, muitos. E quando Sua Majestade me perguntou 'Onde?', eu disse a ela que o autor cometera um roubo muito escancarado; ele se apropriou de muitas sentenças de Cornélio Tácito, traduziu-as para o inglês e as colocou em seu texto."

A história tacitiana de Hayward chegou logo atrás do renascimento de outro gênero clássico popular, a sátira, que do mesmo modo cortejava a censura, ao ridicularizar as mazelas e as loucuras da época. Shakespeare enfrentava uma situação difícil. Teve que decidir, e bastante rapidamente, se as autoridades estariam, naquele momento, aliviando as restrições sobre o que podia ser dito ou se um castigo que ameaçaria sua sobrevivência era iminente. Podia preservar-se, mas fazer isso também apresentava riscos. Ao evitar escrever sobre as coisas que instigavam seus contemporâneos elisabetanos, ele perderia suas plateias para

autores cujas obras falassem mais diretamente às preocupações delas.

Shakespeare vira o bastante dos atos oficiais aparentemente arbitrários de supressão para saber que outro poderia acontecer em breve se os seus colegas escritores continuassem em seu curso atual. De todos os principais teatrólogos dos anos 1590, somente ele conseguira evitar um confronto de vulto com aqueles no poder. Ele vira o inocente Thomas Kyd ser destruído pela tortura; Christopher Marlowe, possivelmente assassinado; e Ben Jonson, aprisionado por seu papel em *Isle of dogs*. Naquele momento, seus rivais estavam mortos ou empobrecidos. Ser inteligente significava saber também até que ponto se poderia escrever e ainda escapar impune. No final, ele escolheu escrever sobre o problema da censura, em vez de provocá-la, como Hayward e os satiristas.

Nenhuma peça de Shakespeare explora a censura e a proibição tão profundamente quanto a que ele estava escrevendo durante aqueles meses, *Júlio César*. Numa das poucas cenas que é inventada por Shakespeare, uma multidão enfurecida confunde um poeta com um político conspirador. Cina, o poeta, é abordado por uma multidão de plebeus, que o cerca e o interroga. Ele faz o melhor que pode para alegrar e distrair a turba, mas, quando lhes diz seu nome – Cina –, ele se perde. Um plebeu grita: "Despedaçai-o! Ele é um conspirador!"[4] Obviamente, foi confundido com o Cina que apunhalara César. O poeta repete em desespero:

"Eu sou Cina, o poeta, eu sou Cina, o poeta!"[5] Não faz diferença. Outro desordeiro canta: "Despedaçai-o pelos seus maus versos, despedaçai-o pelos seus maus versos!"[6] Embora Cina insista novamente em dizer que "Eu não sou Cina, o conspirador"[7], suas palavras não podem salvá-lo. O mesmo desordeiro domina a multidão, dizendo: "Não importa, seu nome é Cina. Tirai de seu coração apenas o nome e deixai-o ir."[8] (3.3.4-36)

Numa repetição impiedosa da cena em que César é apunhalado até a morte no Capitólio, um inocente poeta é selvagemente assassinado no palco. É fácil concluir que essa é uma alusão ao endurecimento da censura elisabetana naquele momento. E é difícil não admirar como Shakespeare mostra pouca simpatia por Cina, ou por qualquer outro escritor que aparece na peça, e se deixa envolver pela engrenagem da política, o poeta sem nome que tenta inserir-se na ação política, buscando reconciliar os inimigos Bruto e Cássio. Quando Cássio tenta desculpar a intrusão do poeta, explicando que os poetas o fazem tolamente – "é seu jeito"[9] –, Bruto não quer ouvir:

> Eu o aceitarei quando ele souber sua hora.
>
> O que as guerras farão com esses versistas tolos?
>
> Camarada, fora daqui![10]
>
> (4.3.135-37)

A mensagem parece ser a de que é sábio o poeta que conhece sua hora e seu lugar, que não sai à procura de confusão no

perigoso mundo político. Como Ben Jonson, não alheio a problemas, dissera uns poucos meses depois em *Every man out of his humour*: "Prestem atenção./ Os dias são perigosos, cheios de exceção,/ E os homens ficam impacientes com admoestação"[11] (1.1.123).

Mesmo enquanto os censores e os simpatizantes estavam passando um pente fino na obra de Hayward à procura de "palavras clandestinas" ou termos codificados, Shakespeare pode ter refletido sobre outros aspectos da *History* de Hayward que não foram muito examinados. O significado da palavra "popularidade", que nos é familiar hoje no sentido de "ser admirado por muitos", passou por uma onda de transformações desde a época de Shakespeare. Em meados do século XVI, era usada para descrever uma forma radical de democracia que se opunha à tirania. Depois, no final dos anos 1590, surgiu um novo sentido para a palavra, que tinha a ver com cortejar a simpatia popular. A palavra aparece apenas duas vezes na obra de Shakespeare, num espaço de tempo muito curto, primeiro, em *Henrique IV, parte 1* (1596), e depois novamente em *Henrique V*. Àquela altura, esse conceito altamente impregnado de "popularidade" se tornara sobrecarregado, e a própria palavra foi deixada de lado por teatrólogos cautelosos com a censura. Mas as questões subjacentes a esse termo complexo de alguma maneira se espalham pela peça que ele estava escrevendo, porque Shakespeare retoma implacavelmente o problema da popularidade em *Júlio César*. Da cena do feriado de abertura à

do triunfo de Casca em arregimentar o apoio de um Bruto que "permanece elevado no coração de todas as pessoas"[12] (1.3.157) , à leitura póstuma do testamento de César e sua extraordinária generosidade para os cidadãos. Assim como Hayward estava informado do risco que corria, Shakespeare estava ciente de que a popularidade era perigosa, perigo magnificado pela profunda apreensão de Elizabeth e Cecil acerca da amizade do povo por Essex.

Foi Francis Bacon que recentemente implorara a Essex para banir a popularidade de seus pensamentos, "e usar todas as ocasiões para falar veementemente contra a popularidade e as causas populares". Foi Bacon quem criticara Essex por abraçar demonstrações públicas de piedade, "sabendo que não havia cordões tão fortes e atraentes de popularidade como a religião". E foi Bacon novamente, poucos anos depois, que escreveu um esboço biográfico (em latim, e jamais considerado para publicação), no qual reconheceu "a grandeza da mente que ele indubitavelmente tinha num grau muito elevado; ainda assim, aspirava mais engrandecimento pessoal do que mérito em relação ao público. Pois atribuía tudo a si mesmo, e era ele mesmo o centro verdadeiro e perfeito de todas as suas ações". Seu grande defeito, conclui Bacon, foi seu "desejo de popularidade". Mas o sujeito do esboço biográfico de Bacon não era Essex, como se poderia esperar, mas, sim, Júlio César. Do coro de *Henrique V*, que compara Essex a um César conquistador, ao estudo de personalidade de Bacon,

não publicado – que certamente tinha Essex em mente –, a similaridade entre esses homens cobiçosos, carismáticos e marciais era óbvia para muitos. Em *Júlio César,* Shakespeare não está muito interessado em desenhar uma comparação entre os dois – nunca foi seu estilo –, mas, sim, em impregnar a história clássica das preocupações políticas contemporâneas.

Enquanto escrevia *Júlio César*, Shakespeare também ficou atento às passagens da *History* de Hayward, que reproduziam a linguagem dos teóricos continentais que buscavam justificar a deposição de maus governantes. Era perigoso para Hayward, por exemplo, colocar Henrique dizendo a seus seguidores que não podia decidir "se seriam denominados rebeldes ou súditos" até que deixassem claro que "seu compromisso de fidelidade era mais vinculado ao Estado do reino do que à pessoa do príncipe". Da perspectiva de um monarquista, a sugestão de Hayward de que se poderia ser leal ao Estado e não a seu governante era traição. Mas, como o meticuloso advogado civil que era, Hayward justapusera cuidadosamente essas passagens com outras que refutavam esses argumentos, ponto por ponto. No mínimo, sua obra pendia para a monarquia. Não foi culpa de Hayward que os censores e outros "profundos pesquisadores" tivessem ignorado esses contra-argumentos monarquistas. Shakespeare não os ignorou. Uma das lições que ele confirmou lendo Hayward foi a dramática vantagem de justapor argumentos políticos antagônicos equilibrando-os

tão caprichosamente que era impossível dizer a favor de qual deles a balança se inclinava. Ele utilizaria a introvisão da melhor maneira possível, enquanto explorava a trágica colisão entre Bruto e César, indivíduos que incorporavam posições políticas irreconciliáveis. Desse modo, *Júlio César* repetiria as justificativas para depor tiranos, mesmo enquanto oferecia poderosos argumentos para aqueles que se opunham amargamente ao regicídio.

Dada a natureza da censura elisabetana, muito mais preocupada com a palavra impressa do que com a falada no palco, Shakespeare também compreendeu que, diferentemente de Hayward, havia coisas das quais ele podia safar-se.

Quando os plebeus se reúnem para ouvir a justificação para o assassinato de César, entreouvimos dois deles mexericando: "Esse César era um tirano."[13] "Isso é certo",[14] afirma o outro. "Somos abençoados por Roma ter-se livrado dele."[15] (3.2.70-71) A palavra "tirano" e seus cognatos, tão caros ao republicanismo, soam como uma batida firme de tambor, reforçando a visão de que César fora justificadamente assassinado. Já no primeiro ato, Cássio pergunta: "Então, por que César seria um tirano?"[16] (1.3.103) Similarmente, Bruto invoca a linguagem do tiranicídio, liderando a luta contra "a tirania de elevada visão",[17] enquanto Cina lidera o grito, "Liberdade! Libertação! A tirania está morta!", sobre o corpo morto de César (2.1.118; 3.1.78).

Os governantes revelavam suas tendências tirânicas pela maneira como chegavam ao poder ou pelo modo como o exerciam. E uma das questões mais intensamente debatidas na peça de Shakespeare é se César é tirânico por um ou outro aspecto, ou se por ambos. Cássio argumenta que César é tirânico em sua busca de poder, exclama em voz alta, é "esse homem [...] agora se torna um deus?",[18] e pergunta a Bruto: "De que carne nosso César se alimentou/ Que se tornou tão grande?"[19] (1.2.15-16, 149-50) A supressão de oponentes por César, as frequentes comparações de Bruto com seu ancestral Júnio Bruto, que foi o primeiro a banir os reis de Roma, e, mais que tudo, a conclusão de Bruto de que César é como "um ovo de serpente/ Que, chocado, se tornará nocivo, como os de sua espécie",[20] e que consequentemente deve ser morto "na casca"[21] (2.1.31-34), inclinam pesadamente a peça a favor da conclusão dos plebeus. Um César que fala de si mesmo na terceira pessoa, que considera o Senado seu e que, em suas quase últimas palavras, se compara, primeiro, à estrela Polar, que não tem "nenhum companheiro no firmamento",[22] e depois a um inabalável monte Olimpo (3.1.61, 75), era de fato um tirano, ou seria se tivesse a oportunidade.

Mas mesmo quando Shakespeare constrói cuidadosamente esse caso pró-republicano, ele o solapa da mesma maneira hábil, alterando sua fonte material para chegar a um equilíbrio mais caprichado, omitindo, por exemplo, a apropriação ilegal dos poderes e das prerrogativas reais por

César. De fato, a recusa de César de colocar-se em primeiro lugar prova sua ruína, pois, quando é abordado por uma petição cuja finalidade é adverti-lo sobre a conspiração para o assassinato, ele insiste que "o que toca a nós mesmos deverá ser o último servido"[23] (3.1.8). Mesmo Bruto, por toda a sua certeza moral, admite que não sabe de "nenhum motivo pessoal para desprezá-lo"[24] (2.1.11) . O caso contra o republicanismo e a deposição legítima é também reforçado pelo retrato que Shakespeare faz dos conspiradores, que, com exceção de Bruto, são movidos mais por inveja do que por princípios. A despeito da exortação de Bruto para que matem César, "audaciosa, mas não colericamente",[25] e que eles "lavrem-no como um prato adequado para os deuses",[26] em vez de "mutilá-lo como uma carcaça própria para os cães"[27] (2.1.173-75), o que realmente vemos no palco é um assassinato selvagem, os braços dos conspiradores cobertos de sangue "até os cotovelos"[28] (3.1.108) . No final da oração fúnebre de Antônio, os mesmos plebeus que minutos antes chamaram César de tirano agora o relembram como o "real César" e correm para incendiar as casas dos "traidores" que o assassinaram (3.2.245, 255).

Uma medida do sucesso de Shakespeare ao empregar essa estrutura dramática equilibrada é que, há quatro séculos, os críticos continuam a debater se ele está a favor ou contra Bruto e seus parceiros conspiradores. Shakespeare não concebeu sua tragédia em termos aristotélicos – ou seja, como uma tragédia da queda de um grande homem

imperfeito –, mas, ao contrário, como uma colisão de princípios irreconciliáveis e profundamente arraigados, tornados vivos em personagens que são destruídos quando esses princípios se chocam. Demoraria mais dois séculos antes que Friedrich Hegel, nos *Cursos de estética*, descrevesse o tipo de tragédia que Shakespeare estava escrevendo, uma que não fora tentada desde obras como *Antígona*, na grande era da Atenas sofocliana.

O que Shakespeare trouxe para a peça não foi apenas cerebral. Existe uma qualidade visceral na peça que a impede de tornar-se um exercício intelectual – um defeito de muitas outras peças contemporâneas sobre a antiga Roma. Isso é mais palpável naquelas cenas sangrentas, em que os conspiradores apunhalam César até a morte e os plebeus desmembram Cina, o poeta, diante de nossos olhos. Shakespeare não era estranho ao ofício de açougueiro. É provável que, mais jovem, acompanhasse seu pai aos açougues locais, para comprar pele para fazer luvas. Uma tradição da Stratford do século XVII até mesmo defende que Shakespeare foi "um aprendiz de açougueiro", antes de fugir para o palco em Londres. E John Aubrey soube que, quando Shakespeare "era menino, ele exerceu o ofício do pai, mas, sempre que matava um novilho, ele o fazia em elevado estilo e com um discurso". Quando adulto, se tinha que escrever falas que conjuravam a brutalidade do assassinato, suas lembranças infantis lhe eram muito úteis. Talvez somente o filho de um talentoso curtidor de peles pudesse relacionar a

morte de César à de um animal trucidado: quando, em *Hamlet*, Polônio se vangloria de que, em seus dias na universidade, "interpretei *Júlio César*. Eu fui morto no Capitólio; Bruto me assassinou",[29] ao que Hamlet responde: "Foi uma brutalidade a dele matar um novilho tão fundamental assim."[30] (3.2.103-6)

EMBORA INCOMPARÁVEL MESTRE DO TEATRO HISTÓRICO INGLÊS, AINDA ASSIM Shakespeare decidiu naquele momento abandonar esse gênero confortável e voltar ao cenário político da Roma clássica, que ele explorara anteriormente em *Tito Andrônico* (*Titus Andronicus*) e *Lucrécia*, duas das suas obras mais populares. Sem dúvida, o incidente Hayward apenas cutucou Shakespeare para o caminho que já estava trilhando. Ele botou de lado sua cópia muito usada de *Chronicle*, de Holinshed. O best-seller de Hayward, suas lições aprendidas, foi colocado na estante também. E Shakespeare se enterrou mais profundamente na obra de Plutarco, *Vidas*, traduzida por North. Se os outros estavam seguindo Tácito e escrevendo sobre o declínio e a queda do Império Romano, ele começaria voltando ao ponto de partida desse declínio, o momento em que a república foi substituída pelo poder imperial.

A decisão de Shakespeare de assim fazê-lo nos relembra o quão intensamente a política o preocupava nesse momento. Entretanto, o que com muita frequência se esquece é que existe uma diferença entre ser totalmente engajado com a

política e a história e apoiar determinada visão política. No que se refere ao assassinato de Júlio César, era especialmente difícil para escritores disfarçarem suas simpatias políticas, como Shakespeare conseguiu fazer: Dante, afinal, mandara Bruto às entranhas do Inferno, ao passo que Milton o exaltaria como um herói republicano. Que é outra maneira de dizer que o matiz dado por Shakespeare ao assassinato, nesse momento tenso, foi ao mesmo tempo arrojado e cauteloso. Arrojado porque descrever a morte de Júlio César numa época de hipersensibilidade a escritos sediciosos era arriscado. Ao mesmo tempo, sua escolha de trabalhar por intermédio de Plutarco – que fora sido amplamente negligenciado como fonte de referência pelos teatrólogos profissionais de Londres – foi prudente e engenhosa. Ele sabia, como todos que estivessem ao alcance da voz da corte, que a própria rainha Elizabeth se absorvera na tradução de *Sobre a curiosidade*, de Plutarco, poucos meses antes. E, enquanto Tácito apoiava o republicanismo, Plutarco era um monarquista de coração. Além disso, vale a pena observar, Shakespeare chamou sua peça de *Júlio César* (que aparece somente em poucas cenas e, exceto por seu fantasma, desaparece na metade da peça), e não de Bruto, herói para os republicanos, que ocupa o centro do palco durante a maior parte do texto. Novamente, uma coisa foi encenar essa peça, outra seria imprimi-la. Não haveria edições em formato de livro dessa peça popular enquanto Shakespeare vivesse: 24

anos se passariam antes que os ingleses e as inglesas pudessem comprar e ler *Júlio César.*

A principal fonte de Shakespeare, a tradução de North do livro *Vidas,* de Plutarco, fora publicada em 1579 por um imigrante francês, Thomas Vautrollier. O aprendiz de Vautrollier, Richard Field, depois da morte de seu mestre, ficou com o negócio e, entre outras coisas, publicou uma edição revisada e ampliada do livro de Plutarco, em 1595. Field e Shakespeare tinham sido colegas na escola primária de Stratford. Seus pais se conheciam profissionalmente: o de Field era curtidor e, em determinado momento, o de Shakespeare fizera o inventário de seu negócio. O jovem Field se mudara para Londres uma década antes de Shakespeare, e pode tê-lo ajudado quando este ali chegou. Quando Shakespeare decidiu publicar *Vênus e Adônis* e *Lucrécia*, ele procurou Field. Eram amigos próximos o bastante para Shakespeare inserir casualmente seu nome em *Cimbelino*, quando perguntam a Imogen, disfarçada, o nome de seu mestre, e ela diz que é "Richard du Champ" (4.2.380), ou seja, Richard Field (que, aliás, costumava assinar "Ricardo del Campo", em suas publicações espanholas). Provavelmente Shakespeare trabalhou com um exemplar do Plutarco, dado ou emprestado a ele por Field, um fólio caro e bonito que custava 2 libras.

Shakespeare já manuseara uma cópia do livro *Vidas paralelas* em 1595: buscando nomes para personagens de *Sonho de uma noite de verão*, ele conseguiu vários em suas

páginas. No final de 1598, começou a ler o livro a sério. *Henrique V* é a primeira peça que carrega as marcas desse compromisso, não apenas nas maneiras óbvias, mas também na comparação digressiva de Henrique V com Alexandre, o Grande, por Fluellen (imitando a união de líderes gregos e romanos por Plutarco). Em *Henrique V*, Shakespeare usa a biografia de maneira mais direta, como jamais o fizera. E, para esse fim, as breves vidas de Plutarco lhe forneceram um modelo para transmitir a natureza ou o caráter interior do personagem, algo que até então ele não conseguira fazer de maneira sistemática em suas peças. Um abismo divide um vingativo como Tito Andrônico de Hamlet, ou até mesmo as autorrevelações de Ricardo III das de Bruto. Plutarco capacitou Shakespeare a atravessar aquela fronteira.

A leitura atenta de Plutarco também parece ter balançado as ideias preconcebidas de Shakespeare sobre Bruto e César – ambos são mencionados agora e em suas primeiras peças. Essas antigas alusões sugerem que Shakespeare não pensara realmente sobre o famoso assassinato e aceitara o lugar-comum de que fora um ato hediondo. Uma década antes, quando a rainha Margaret, em *Henrique VI, parte 3 (The third part of Henry the Sixth)*, procura um exemplo de algo tão terrível quanto o assassínio de seu filho (e herdeiro da Inglaterra), ela faz analogia com a morte de César pelas mãos dos conspiradores. Shakespeare parece mesmo ter subscrito, no começo de sua carreira, a crença de que Bruto era filho ilegítimo de César, e que o assassinato também fora um ato

parricida: "A mão bastarda de Bruto/ Apunhalou César."[31] (*Henrique VI, parte 2*, 4.1.137–38) Mas a ligação de Shakespeare com Plutarco parece ter mudado seu interesse nesse capítulo da história romana, do familiar para o político, e o tornou impaciente com sua primeira apreensão e uso dessa história.

Algo extraordinário estava começando a acontecer enquanto Shakespeare escrevia *Júlio César*, na primavera de 1599. Os vários elementos da política, do caráter, do estado interior e dos eventos contemporâneos e até suas próprias reflexões sobre o ato de escrever começaram a impregnar uns aos outros. Não obstante as longas orações fúnebres de Bruto e de Antônio, Shakespeare estava escrevendo num estilo excepcionalmente frugal e concentrado. Entre as mudanças, as 2.500 linhas da peça são quase todas em versos, e ela era 800 versos mais curta que *Henrique V*. É como se sua energia estivesse conscientemente focada num tipo novo e diferente de invenção. Embora Shakespeare não pudesse resistir a introduzir palavras novas, ele o fez com menos frequência aqui do que em qualquer outra de suas peças (embora devamos agradecer a *Júlio César* pela primeira aparição registrada de "*gusty*" [tempestuoso], "*chidden*" [repreendido], "*unscorched*" [recomposto], "*insupressive*" [insofreável], "*misgiving*" [apreensão] e "*honeyless*" [sem mel, não doce]). Em contraste com todas as inconsistências e reconsiderações que caracterizaram a escrita de *Henrique V*, a organizada e aperfeiçoada *Júlio César* parece que foi escrita sem interrupção em poucas semanas.

O resultado é uma ruptura significativa. Tomemos, por exemplo, os extraordinários versos de Bruto, absorto em seus pensamentos, enquanto deslancha o movimento de um dos eventos de maior repercussão da história ocidental. É um dos primeiros grandes solilóquios de Shakespeare e transmite uma percepção de estado interior nova para o palco:

> Entre a resolução de uma coisa pavorosa
> E o primeiro movimento, todo o intervalo é
> Como um fantasma ou um sonho horrível.
> O gênio e os instrumentos mortais permanecem,
> Então, em conselho; e o estado do homem,
> Como um pequeno reino, sofre, assim,
> A natureza inerente de uma insurreição.[32]
>
> (2.1.63-69)

Lido de certa maneira, é o retrato de uma inteligência meditativa lutando para entender-se. Lido de outra forma, é uma justificativa de tiranicídio, mesmo quando reconhece que uma mente desesperada para comprometer-se a agir se parece nada menos que com a própria insurreição. Desse ponto em diante, mesmo quando ele é mais estoico ou mais descontraído em sua decisão, nunca esquecemos os fantasmas que obcecam Bruto. Lido o solilóquio uma terceira vez, é sobre o ofício de Shakespeare o que acontece entre a concepção e a execução, a transformação das atividades de sua mente numa encenação ou na "resolução de uma coisa

pavorosa". Não é muito exagero afirmar que *Macbeth* nasceu nesse momento, sua trama armazenada por uns poucos anos nos recessos da imaginação de Shakespeare: "Meu pensamento, cujo assassinato ainda é fantástico/ Abala de tal modo minha própria condição de homem/ Que a função é asfixiada em conjectura/ E nada existe senão o inexistente."[33] (1.3.140-43) E para muitos no Globe, na primavera e no verão daquele ano, os versos finais de Bruto também trouxeram à mente um intervalo diferente, enquanto a plateia esperava ansiosamente por um remate para a insurreição que seu estado estava vivenciando naquele "pequeno reino" da Irlanda.

Shakespeare também estava descobrindo que o que os personagens não diziam era igualmente importante. Ele controlou a tendência para o excesso que se vê em *Henrique V*, cujas longas falas são mais estimulantes que reveladoras. Em *Júlio César*, as falas mais memoráveis são também as mais curtas: a de César, "Até tu, Bruto",[34] e a de Bruto, "Portia está morta",[35] cada uma resumindo um personagem e um mundo.

POR VOLTA DE MEADOS DE MAIO, 1.500 CÓPIAS DA NOVA EDIÇÃO DA *HISTORY* estavam impressas e prontas para a venda na livraria de Wolfe, na Pope's Head Alley, perto da Royal Exchange. O bispo de Londres, Richard Bancroft, responsável junto do arcebispo de Canterbury pela censura das obras impressas, estava farto daquilo. Depois do Domingo de Pentecostes, no

dia 27 de maio, Bancroft ordenou que a segunda impressão fosse recolhida pelos fiscais do Stationers e entregue em sua casa em Fulham, onde ele a queimou por inteiro. Embora feito discretamente, todos, inclusive aqueles que clamavam por um exemplar do livro esgotado, logo souberam o que acontecera. Wolfe podia apenas amargar a perda de seu investimento, nada mais havia a ser feito. Daquele momento em diante, haveria apenas um livro sobre Henrique IV à venda em Londres, o de Shakespeare.

History acabou sendo o estopim de uma conflagração muito maior. Uma semana depois, no dia 1º de junho, John Whitgift e Bancroft ordenaram que mais de uma dúzia de outros títulos fossem confiscados e queimados. A lista incluía, primeiro e sobretudo, as obras dos satiristas: *Biting satires* e *Virgidemiarum*, de Joseph Hall; *The metamorphosis of Pygmalion's image* e *The scourge of villainy*, de John Marston; *Skialetheia*, de Everard Giulpin; *Micro-cynicon: six snarling satires*, de Thomas Middleton; *Caltha poetarum*, de Thomas Cutwode; e *Epigrams*, de John Davies, que estava encadernado junto com *Elegies*, de Christopher Marlowe. Todas foram destruídas. As obras de Thomas Nash e Gabriel Harvey foram selecionadas com especial atenção entre todas: "Nenhum de seus livros jamais será impresso daqui em diante." Até mesmo duas obras antifeministas, que poderiam ser lidas como crítica à solteira Elizabeth – *The book against women* [O livro contra as mulheres] e *Fifteen joys of marriage* [Quinze alegrias do matrimônio] –, foram lançadas às chamas.

A proibição do bispo de Londres deixou claro que a moda da sátira conjuntural estava oficialmente terminada: "Sátira ou epigramas" não mais "seriam impressas daqui em diante". Hayward também envenenou a fonte para aqueles que escreviam sobre a história nacional: "nenhuma história inglesa será impressa, a não ser que receba a permissão do Privy Council da rainha". Com isso, por ora, somente as autoridades políticas e não eclesiásticas poderiam aprovar a publicação de histórias: um autor até mesmo de uma história levemente crítica teria de ser assaz audacioso para abordar os conselheiros e pedir essa permissão. Nem mesmo os dramaturgos de Londres escaparam da proibição, que decretava que também "as peças não serão publicadas, exceto se permitido pelos que detêm a autoridade". Mas não se explicou o motivo exato de algumas obras terem sido incluídas e outras não. A ambiguidade, talvez deliberada, teve um efeito deprimente, desalentador. Ao passar os olhos pela lista aparentemente arbitrária dos livros prescritos, os ingleses, homens e mulheres, alguns dos quais obrigados a abandonar obras já começadas, devem ter se perguntado se o que provocara os bispos fora a própria sátira conjuntural ou a tendência de alguns satiristas para os textos obscenos ou de claro viés políticos.

Shakespeare não teve nenhuma obra proibida, mas não escapou de ser chamuscado. Nem suas peças populares – *Ricardo II* ou *Henrique IV, parte 1* – foram publicadas novamente durante o resto da vida de Elizabeth. Os donos do

Chamberlain's Men tomaram precauções adicionais com duas outras obras sobre hipersensíveis reinados lancastrianos: ambas as peças – *Henrique IV, parte 2* e *Henrique V* – foram sanitizadas e impressas muito mais depressa que quaisquer outras peças que Shakespeare tenha escrito antes ou depois. Ambas as peças retratavam o arcebispo de Canterbury sob uma luz particularmente desfavorável, em especial *Henrique IV, parte 1*, que, ao ser publicada, teve eliminadas linhas potencialmente ofensivas, como "o Bispo/ Transforma insurreição em religião"[36] (1.1.200–1) . Com a abertura do Globe, não era momento para riscos desnecessários. A história editorial das peças de Shakespeare dessa época sugere que foi mais sábio para o Chamberlain's Men publicar versões ligeiramente expurgadas e tirar peças ofensivas do repertório do que deixar prolongar a memória do que, de outro modo, teria sido considerado uma história sediciosa.

– 8 –

Hoje é feriado?

"A prática do fidalgo rural para envenenar a rainha", George Carleton, A Thankful Remembrance of God's Mercy, 1627

Desde o final do século XVII, os críticos e editores de *Júlio César* se concentraram quase exclusivamente nos personagens inesquecíveis e no poderoso drama político. Da perspectiva deles, as partículas religiosas que emergiam em toda a peça eram "asneiras palpáveis", e durante um longo tempo fizeram o melhor que puderam para ignorá-las ou corrigi-las. Quando, em 1693, Thomas Rymer condenou os anacronismos da peça como "um sacrilégio",

sua linguagem registrou ironicamente a extensão em que uma noção estabelecida do que a peça romana de Shakespeare deveria ser – clássica, política e pagã – substituíra a mistura de religião e política que as plateias de Shakespeare tomavam como certa. As questões que os elisabetanos confrontavam em seu mundo e no teatro – assassinato, sucessão, tiranicídio, feriados – eram não apenas impregnadas, mas também resultantes da divisão religiosa. Parte da genialidade de Shakespeare foi descobrir na velha história de Plutarco as linhas enganosas de seu próprio meio.

Desde a época do rompimento de Henrique VIII com Roma, as mudanças na religião do Estado deram espaço a pensamentos políticos novos e, algumas vezes, radicais. A cada guinada na dinastia Tudor – com seus vários Atos de Supremacia, Submissão e Uniformidade e suas mudanças oficiais de católica para protestante, para católica, para protestante mais de uma vez em pouco mais de um quarto de século –, o esforço para reconciliar a autoridade política e religiosa foi ficando progressivamente prejudicado. A bula do papa Pio V, que excomungava Elizabeth e absolvia seus súditos do juramento de fidelidade a ela, somente tornou as coisas piores para os católicos ingleses, divididos entre a lealdade à Igreja e a seu país. Ao aceitar o veredicto de Roma – embora somente a facção católica mais radical da Inglaterra tenha ido tão longe –, um súdito inglês poderia,

em boa consciência, apoiar o assassinato de Elizabeth por ela ser uma tirana.

Logo que ficou claro que Elizabeth não iria casar-se ou ter filhos, seus conselheiros ficaram bastante preocupados com a possibilidade de a sucessão católica recorrer a posições quase republicanas para assegurar o domínio protestante. Elizabeth só podia ficar ofendida pelo que seus argumentos deixavam implícito: que o povo, e não apenas sua monarca, tinha o que dizer sobre essas questões. Podemos ver o efeito desses argumentos em obras como o manuscrito inédito de Thomas Wilson, *The State of England* [O Estado da Inglaterra], escrito em 1600, em que ele escreve que um monarca inglês não "tem autoridade para fazer leis, nem para dispor da coroa; isso deve ser feito com o consentimento de todos no Parlamento. Sim, o filho mais velho do rei, embora o reinado seja hereditário, não será coroado sem o consentimento do Parlamento, depois da morte de seu pai, o rei". Embora seu manuscrito nunca tivesse sido cogitado para impressão, Wilson não poderia vir a público e dizer que eram os súditos de Elizabeth, e não ela própria, quem confirmaria seu sucessor. Peter Wentworth recentemente o fizera em seu livro, *Pithy exhortation to Her Majesty for establishing her successor to the Crown* [Vigorosa exortação à Sua Majestade para estabelecer seu sucessor à Coroa]. Por sua franqueza, Wentworth, um membro do Parlamento, morreu preso na Torre de Londres, e seu tratado, publicado postumamente na

Escócia em 1598, foi queimado pelo carrasco por ordem das autoridades elisabetanas.

As autoridades fizeram o melhor que puderam para suprimir qualquer conversa sobre a sucessão. Até mesmo um turista como Thomas Platter aprendeu rapidamente a não perguntar uma segunda vez depois de ouvir que "era proibido, sob pena de morte, fazer perguntas sobre quem vai sucedê-la, depois que ela morrer, por medo de que, se fosse sabido, essa pessoa poderia, em sua ânsia pelo poder, tramar contra a vida da rainha". Mas como Elizabeth se recusava a nomear um sucessor, a especulação era corrente e abundante. Textos políticos advogando contendores rivais eram publicados no estrangeiro e na Escócia. Na Inglaterra, sua publicação ou venda era ilegal.

Nos últimos anos do reinado de Elizabeth, ingleses leais como Thomas Wilson estavam avaliando calmamente os prospectos de uma dúzia ou mais dos principais pretendentes à coroa. Além disso, a rainha deve ter suspeitado de que alguns de seus conselheiros privados – incluindo-se Essex e Cecil – correspondiam-se secretamente com o rei da Escócia, se não com outros também, cada um fazendo o melhor possível para congraçar-se com seus mais prováveis sucessores. Aqueles, ansiosos para um monarca católico ascender ao trono inglês, ainda viviam na esperança, instigados pela profecia que circulava na Espanha, de que Elizabeth não sobreviveria até o ano seguinte.

Thomas Fitzherbert, um inglês católico que vive na Espanha no começo de março de 1599, escreve a um amigo que, enquanto muitos acreditavam que "o rei da Escócia ganhará o jogo se o conde de Essex não ficar em seu caminho", ele permanece cético: "Acho que eles estão enganados e que o outro o tem como seu competidor – o que será bom para a infanta", ou seja, a principal pretendente católica. Ele acrescenta que, com Essex e Jaime ansiosos para suceder Elizabeth, a infanta espanhola estava correndo por fora: "Quando dois cachorros brigam pelo mesmo osso, você sabe o que acontece?"

É arriscado, então, ler a história de trás para a frente e deduzir que os contemporâneos achavam que o caminho do rei da Escócia para o trono estava desobstruído. E sua posição ainda foi adicionalmente solapada por boateiros que questionavam seu compromisso com o protestantismo. No final de abril de 1599, ficou-se sabendo que o rei da Escócia "pretendia colher as uvas antes que elas amadurecessem", e que, "por um reino, ele se tornará um católico simulado". William Camden escreve sobre "certos sujeitos lúbricos, não sei de que instituição, para quem era bom, como uma recompensa, perturbar a paz serena. Esses homens, com a finalidade de romper, por meio de práticas secretas e maldosas, a amizade entre a rainha [da Inglaterra] e o rei da Escócia, espalham rumores no exterior de que ele tem inclinação por uma facção papista e uma mente mais adversa à rainha".

Como se isso não fosse o bastante, Camden acrescenta que um homem chamado Valentine Thomas apareceu em cena "acusando o rei da Escócia de sentimentos malévolos em relação à rainha". Essa afirmação foi levada mais a sério. No dia 4 de agosto de 1598, Sir William Knollys escreveu para o ausente Essex que ele perdera um "grande debate" entre os membros do Privy Council sobre "se Valentine Thomas deveria ser processado ou não. Concluiu-se que ele deveria, sim, mas acho que o assunto está num impasse, o rei da Escócia tendo desejado que algo para ele pudesse estar nessa denúncia". No final, Elizabeth ignorou seus conselheiros: "Ela mandou que a questão fosse encoberta em silêncio e achou que não era bom condenar o homem à morte, temendo que qualquer calúnia pudesse respingar na reputação do rei." Não se poderia matar Thomas, ou as pessoas murmurariam que ele sabia demais; mas era preciso silenciá-lo por temor de que causasse mais dano. E, assim, ele foi largado para apodrecer na Torre de Londres.

Ameaça muito mais perigosa veio de assassinos católicos – pois a maneira mais provável de assegurar a sucessão católica era matar Elizabeth, iniciando um levante de católicos ingleses apoiados por uma invasão espanhola que restauraria o domínio católico na Inglaterra. De fato, a derrota da armada em 1588 intensificara os esforços espanhóis para provocar uma mudança de regime por outros meios, e os últimos anos do século assistiram a alguns dos mais notórios atentados contra a vida de Elizabeth. O rei da

Escócia, como o provável sucessor protestante, também era um alvo. Em meados de janeiro, John Chamberlain escreveu a Dudley Carleton que "existe uma conspiração armada por certos jesuítas e padres para assassinar ou envenenar o rei escocês, como já foi confessado por alguns que foram detidos". Nesse clima, não era fácil, nem teria feito muito sentido, distinguir a motivação política da religiosa.

Para Shakespeare, em particular, o assassinato político não era um drama qualquer de costume que acontecera muito tempo atrás num lugar muito distante (e é a seu *Macbeth* que devemos a introdução da palavra "*assassination*" na literatura inglesa). Quando tinha 19 anos e ainda vivia em Stratford, poucos meses depois do nascimento de seu primeiro filho, Shakespeare soube que seu parente John Somerville, um católico, fora implicado numa tentativa fracassada de assassinar a rainha Elizabeth. Educado em Oxford e poucos anos mais velho que Shakespeare, Somerville era casado com Mary, filha de Edward e Mary Arden, de Park Hall (não é claro o quão proximamente aparentados eles seriam com os Ardens, dos quais descendia a mãe de Shakespeare – isso talvez não fosse claro nem para os próprios Shakespeares). No dia 23 de outubro de 1583, Somerville saiu de sua casa, a poucos quilômetros de Stratford, e seguiu para Londres com a intenção de matar a rainha. Mas, no dia seguinte, ele foi detido na estrada para Londres, perto de Aynho, e recolhido à Torre. Seus interrogadores descobriram rapidamente que suas ordens

vieram de "seus aliados e parentes", e uma ordem de apreensão de "todos os que sejam parentes de qualquer ordem dos envolvidos e de busca em suas casas" foi emitida.

Os líderes da conspiração foram condenados à morte, e o próprio Somerville foi encontrado estrangulado na véspera de sua execução – talvez para impedi-lo de, do cadafalso, revelar muito mais sobre a conspiração. Sua cabeça, junto com a de Edward Arden, foi espetada numa estaca no alto da ponte de Londres. O que Shakespeare soube a respeito da conspiração, se quaisquer de seus parentes Ardens foram investigados ou considerados suspeitos ou mesmo quais eram suas próprias simpatias, está perdido para nós. Mas, aparentemente, ele não se esqueceu de Somerville. Há um momento, de outro modo inexplicável, em *Henrique VI, parte 3*, em que o conde de Warwick procura por seu inimigo Clarence na direção errada e é corrigido por um homem de Warwickshire, que fala pouco e logo desaparece. O nome desse pequeno personagem, eficientemente imortalizado, é Somerville.

Nos meses que precederam à composição de *Júlio César*, precipitaram-se vários atentados contra a vida de Elizabeth. O governo divulgou- -os avidamente, desferindo um golpe de propaganda contra um inimigo doméstico muito odiado, os incansáveis e acossados jesuítas ingleses. A informação sobre o mais notório desses atentados – por um infeliz inglês chamado Edward Squires – circulou amplamente. Durante suas viagens pela Inglaterra, no outono de 1599, Thomas

Platter registrou em seu diá- rio que, "pouco tempo atrás, houve uma tentativa de envenenar a rainha, salpicando um pó na cadeira em que ela costumava se sentar e apoiar as mãos". Platter soube dos fatos um pouco distorcidos, embora talvez tivesse registrado uma versão da história corrente na época.

Edward Squires era um copista de Greenwich desprovido de sorte que arrumou trabalho na estrebaria da rainha e depois procurou melhorar seu destino juntando-se à viagem de corso de Sir Francis Drake, em 1595. Squires navegava no *Francis* quando este foi capturado pelos espanhóis, e sua tripulação, levada como prisioneira de guerra e encarcerada em Sevilha. Os jesuítas ingleses na Espanha, de onde tramavam a restauração do catolicismo na Inglaterra, tiveram acesso a esses prisioneiros e escolheram aqueles que poderiam, potencialmente, ser convertidos e persuadidos a infiltrar-se na Inglaterra e agir contra a rainha. Esse processo de recrutar prisioneiros – que incluía anos de ameaças, isolamento, confronto e confusão – dependia de uma espécie de lavagem cerebral. Naturalmente, os jesuítas jamais podiam ter certeza de ter sido bem-sucedidos ou de que aqueles que estavam libertando não eram meramente bons atores que tinham alcançado livramento condicional.

Squires e seu amigo Richard Rolles foram libertados no verão de 1597 e voltaram para casa. Logo depois de chegarem a Londres, Squires se alistou na frota de Essex, a caminho dos Açores, numa viagem durante a qual, como confessou

mais tarde, envenenou "a cadeira do conde, onde ele costumava se sentar e apoiar suas mãos". Antes de partir, visitou seu antigo trabalho, a estrebaria da rainha, "e, percebendo que os cavalos de Sua Majestade estavam sendo preparados para ela montar, enquanto os animais estavam no pátio, fui até o cavalo e, prestando atenção nas imediações, disse 'Deus salve a rainha', e com isso coloquei minha mão na parte mais alta da sela, e de um saco, que eu furara muitas vezes com um espeto, envenenei parte da sela, que era coberta de veludo, e, logo depois, Sua Majestade cavalgou para fora". Ambas as tentativas de assassinato fracassaram, e, depois de retornar dos Açores, Squires voltou a trabalhar na estrebaria. Suas ações só foram descobertas um ano depois, quando John Stanley e William Monday, outra dupla de ingleses libertados pelos manipuladores jesuítas com planos de acabar com a vida da rainha, chegaram a Londres. A insistência de Stanley para conseguir uma audiência com Elizabeth logo chamou atenção, e, sob interrogatório, ele compromteu não apenas a si mesmo, mas também a Squires e Rolles.

As conspirações foram levadas a sério nos níveis mais elevados do governo, e Essex, Robert Cecil, Francis Bacon e Edward Coke participaram pessoalmente do interrogatório dos suspeitos. Alguns dos conspiradores foram torturados, e todos foram executados – Squires foi enforcado, estripado e depois esquartejado em Tyburn no dia 13 de novembro de 1598. Francis Bacon escreveu sob anonimato a versão

semioficial da história, publicada em 1599: "A letter written out of England [...] containing a true report of a strange conspiracy" [Uma carta escrita fora da Inglaterra (...) contendo um relato verdadeiro de uma estranha conspiração]. Os jesuítas ingleses, cuja causa fora prejudicada pelo caso, optaram por negá- -lo e conseguiram que Martin Array publicasse uma réplica enérgica em Roma: "The discovery and confutation of a tragical fiction" [A descoberta e a contestação de uma ficção trágica].

Para as plateias de Shakespeare da época, após a reencenação do maior dos assassinatos políticos em *Júlio César*, seguiu-se em casa uma série de tentativas de assassinato por motivos religiosos. Elas não ignoravam o tumulto em que um assassinato podia engolfar uma nação. Mas também podem ter aceitado sua utilidade. Sir Walter Ralegh, por exemplo, em outubro de 1598, escreveu a Robert Cecil sugerindo que o problema da Irlanda poderia ser resolvido com o assassinato de Tyrone. Ralegh chega a dizer que "pode não ser uma desgraça tornar pública a execução de um rebelde, você vê que diariamente se procura matar os príncipes ungidos, e nós sempre premiamos a morte de rebeldes irlandeses". Ralegh se esforça para deixar claro que Cecil não seria implicado no esquema ("Mas, você mesmo, não será tocado nessa questão"), aparentemente alheio ao fato de que, meses antes, o próprio Cecil escrevera a Sir Geoffrey Fenton, secretário de Estado da Irlanda, dando instruções para assassinar Tyrone.

Aflições morais à parte, para os elisabetanos, o verdadeiro problema com o assassinato político – e a peça de Shakespeare torna isso muito evidente – era que ele desencadeava forças que não podiam ser previstas ou controladas. O assassinato estava ligado ao caos, à carnificina e a uma possível guerra civil, porque isso era o que ele sempre provocava. Não obstante os motivos do nobre Bruto, por mais justificados moral e politicamente, teria ficado claro para muitos nas plateias de Shakespeare que ele não analisara todos os aspectos da situação. Os críticos que condenam *Júlio César* como uma peça de estrutura fragmentada, que ficam desapontados com os dois atos finais e sentem que o assassinato acontece muito cedo na ação, deixam de compreender que as duas partes da peça – os eventos que levam ao assassinato e o sangrento conflito civil que o sucede – caminham lado a lado. Mesmo quando Shakespeare oferece argumentos poderosos para o tiranicídio nos dois atos de abertura da peça, nos dois últimos ele mostra a carnificina selvagem e o colapso político que certamente aconteceriam – se a história inglesa que ele tão vigorosamente relatou servisse de exemplo. A história francesa recente – vivida no drama de quatro partes criado coletivamente pelo Admiral's Men sobre as guerras civis na França e encenado no outono e no inverno anterior no Rose – apenas confirmava isso.

Se a sucessão e o assassinato eram problemas duradouros com especial relevância naqueles dias, houve outros

conflitos, não menos influenciados por divisões religiosas, que estavam mais entranhados na cultura e preocuparam Shakespeare enquanto ele escrevia *Júlio César*. Os mais importantes eram aqueles relacionados ao calendário oficial. Compreender a ressonância dessas questões – tanto para a cultura quanto para o próprio Shakespeare – exige uma breve digressão, uma volta no tempo até o começo dos anos 1570, quando os fragmentos teológicos que mal se projetavam nessa peça, mas que nela estavam entranhadas, afetaram profundamente Shakespeare e sua sociedade.

NO DIA 24 DE JUNHO DE 1571, SOLSTÍCIO DE VERãO, QUANDO SHAKESPEARE tinha 7 anos de idade, os moradores de Stratford-upon-Avon se reuniram do lado oposto da Gild Chapel, na Church Street. A "bela e admirável capela" estivera no centro da vida religiosa e cívica de Stratford desde o século XIII. Ela fora restaurada durante o reinado de Henrique VII com a ajuda de Hugh Clopton, que também construíra um lar para si, New Place (que depois seria de Shakespeare), cujos jardins ficavam diante dos seus vitrais. Ao lado da capela havia uma escola e um asilo para velhos que podiam fazer lembrar uma época, durante o reinado de Henrique VIII, em que quatro padres foram empregados para rezar missas na capela.

A multidão se reunira para testemunhar um acontecimento histórico: um vidraceiro estava destruindo os vitrais coloridos da capela, substituindo o vidro colorido por placas de vidro "branco" ou transparente. Era uma

incumbência considerável. Pode ser que as crianças na multidão estivessem mais excitadas pelo barulho do vidro quebrado do que por saber que o vidraceiro, remunerado com 23 xelins e 8 centavos, estava promovendo a obra da Reforma inglesa. Para os defensores da Reforma protestante que temiam, nas palavras de William Prynne, que o "catolicismo romano pudesse insinuar-se através de um vitral ou de uma porta", a luz clara do dia finalmente brilharia na capela não mais filtrada pelas imagens de santos católicos. Para outros, que cresceram e envelheceram fazendo suas preces nas sombras lançadas por aquelas figuras e que em tempos difíceis rezaram pela intercessão desses santos, era um dia triste. Alguns podem ter-se abaixado para pegar, como lembrança ou relíquia, um fragmento recortado da Virgem Maria ou de são Jorge.

Não há como saber se a decisão de destruir os vitrais num solstício de verão, 24 de junho, Dia de São João, fora deliberada. Pode ter sido apenas porque os longos dias de junho eram mais adequados para o trabalho. Pode ter sido para aproveitar a disponibilidade de um vidraceiro sem nome, talvez vindo de uma cidade vizinha (as janelas de vidro eram uma raridade em Stratford). Mas, para alguns, a escolha do momento pode ter parecido intencional. Quando a Inglaterra era católica, o solstício de verão era um dia de liberação festiva, um momento para acender fogueiras e "para os jovens dançarem o dia inteiro com flores nas mãos". Entretanto, para os proponentes da Reforma, o que

Shakespeare chamaria galhofeiramente em *Noite de Reis* de "clímax de loucura"[1] (3.4.61) tinha o sabor do pior do papismo e do paganismo, e eles já tinham conseguido esmagar a maior parte desse divertimento. Em Londres, John Stow lamentou que as grandes celebrações do solstício de verão de sua juventude houvessem desaparecido na metade do século. Um Shakespeare jovem pode ter perguntado a seus pais o que eles costumavam fazer naquele dia de verão, mas, na época em que ele tinha idade bastante para ouvir suas histórias, aqueles ritos (alguns dos quais seriam recriados em *Sonho de uma noite de verão*) eram memórias desvanecidas.

Quando, décadas mais tarde, Shakespeare procurou uma metáfora que resumisse um sentimento de perda melancólica e comparou a silhueta dos galhos desnudos de árvores com as janelas desnudas rendilhadas num arruinado coro gótico ou oratório, pode ter encontrado nessa memória da infância os "despojados coros onde os doces pássaros cantavam até tarde"[2] (soneto 73). Os vitrais da capela foram seu último vestígio de imagens católicas. Poucas semanas antes de Shakespeare nascer já houvera uma primeira "obliteração maciça de imagens" no interior da capela. Naquela época, o conselho que governava Stratford (que incluía o pai de Shakespeare) ordenara que os trabalhadores encobrissem com cal as extraordinárias pinturas que forravam o interior da capela. Alguns dos trabalhadores mais zelosos se empolgaram e arrancaram publicamente os olhos

das imagens católicas. Mas, na maioria dos casos, parece que os trabalhadores foram instruídos a seguir um curso menos afoito, pintando por cima com cal, mas deixando intacto o trabalho artístico (e poupando as pinturas de parede que ficavam na área da igreja reservada ao clero e que fora separada por uma meia parede). Afinal de contas, as reformas protestantes instituídas por Eduardo VI no começo dos anos 1550 foram revertidas quando Maria restaurou o catolicismo no final daquela década. Embora o motor da Reforma tivesse começado novamente a agitar-se sob o reinado de Elizabeth, quem sabia quando ele poderia ser revertido novamente, já que a herdeira presuntiva do trono era a católica Maria, rainha da Escócia? Uma medida mais segura e menos dispendiosa era aplicar duas camadas de cal que pudessem ser removidas a qualquer momento (como ocorrera em 1804, quando as pinturas foram temporariamente descobertas). Outras mudanças reversíveis também foram realizadas. O crucifixo da galeria elevada foi retirado e uma mesa de comunhão substituiu o altar. E não foi senão em outubro de 1571 que as vestes católicas, incluindo capas de asperges de tecido de algodão adamascado branco, que estavam armazenadas havia mais de uma década, foram finalmente vendidas, talvez como cobertas para camas ou como acessórios de produção teatral para atores que passavam em espetáculos itinerantes.

Recuando da severidade da iconoclasia de Eduardo VI, Elizabeth deixou claro que os vitrais coloridos não

precisavam sofrer o mesmo destino das imagens pintadas, e que ninguém poderia "quebrar ou desfigurar qualquer imagem em vitrais de nenhuma igreja" sem permissão oficial. Mas, no restolho da Rebelião do Norte, liderada pelos católicos em 1569, e com a substituição do vigário, do mestre-escola e do cura de tendência católica de Stratford-upon-Avon por outros de credenciais protestantes mais sólidas, pareceu que a balança de fiéis da cidade pendera a favor dos reformistas. Assim, os vitrais coloridos da capela, cujas imagens tinham permanecido firmemente pelos seis anos anteriores contra o fundo das paredes desadornadas, foram condenados.

Uma vez que a capela foi expurgada de distrações visuais, o poder da palavra poderia predominar: a Bíblia, *Acts and monuments*, de Foxe, e os oficiais *Livro de homilias* e *Livro da oração comum* – obras que deixariam um impacto diferente e não menos profundo na obra de Shakespeare. A Reforma em Stratford-upon-Avon e em toda a Inglaterra se deparou com certo grau de confusão e ambivalência. Confusão, porque o governo continuou mandando sinais indistintos sobre a extensão da reforma, como as tentativas por parte da rainha de evitar o antagonismo sectário, acolhendo o clamor dos puritanos por uma mudança radical e a aspiração dos súditos católicos pelos tempos antigos. Ambivalência, porque todo adulto em Stratford fora criado como católico ou vivera sob o domínio católico. Muitos dos que abandonaram a fé em que haviam sido formados o fizeram de má vontade. Mesmo que

os pais de Shakespeare, como a maioria dos elisabetanos de raízes católicas, tenham se resignado com a última mudança na religião do Estado (e os estudiosos discordam sobre esse ponto), é fácil imaginar John e Mary Shakespeare mostrando a seu curioso filho mais velho, em visitas à capela da Guilda, onde precisamente, sob a caiação, o Dia do Juízo Final fora visível, onde as almas perdidas outrora podiam ser vistas caindo na boca do Inferno e onde a Virgem Maria fora pintada. Argumentar que os Shakespeares eram secretamente católicos, ou, talvez, protestantes apenas para seguir a tendência em voga, perde o ponto de que, exceto por uma pequena minoria num extremo doutrinário ou no outro, aqueles rótulos não capturavam a natureza em camadas daquilo em que os elisabetanos, da rainha para baixo, realmente acreditavam. As paredes caiadas da capela, nas quais talvez uma imagem ou duas ainda estavam tenuemente visíveis, eram um emblema tão bom da fé de Shakespeare quanto poderíamos provavelmente encontrar.

Entre todas as imagens na capela de Stratford que o jovem Will Shakespeare deve ter ansiado em ver, a pintura de são Jorge lutando contra o dragão e enfiando sua espada no pescoço do monstro é uma forte candidata (a parte mais alta da sela chega a se parecer com a do brasão de Shakespeare). Shakespeare, que provavelmente nasceu no dia ou na véspera do Dia de São Jorge, 23 de abril, pode ter tido uma afinidade especial com esse santo. São Jorge, além de ser o padroeiro da Inglaterra, era também um santo favorito em

Stratford. Havia um altar exclusivo em sua homenagem na igreja da Santíssima Trindade na cidade, onde no teto, entre outras figuras, estava uma pintura de são Jorge derrotando o dragão. Durante a maior parte do século XVI, uma das celebrações mais populares da cidade era o desfile anual de são Jorge, realizado na Quinta- -Feira Santa. Embora proibido depois de 1547, o desfile foi revivido durante o reinado de Maria. As contas dos fiscais de Stratford daquela época incluíam os pagamentos para "vestir e paramentar" o dragão, a pólvora, a limpeza do escudo de são Jorge e de duas dúzias de sinos. Tudo sugere um espetáculo animado, com são Jorge montando seu cavalo pelas ruas de Stratford, as crianças correndo do dragão que "cuspia" a fumaça da pólvora e talvez um palhaço, enfeitado com sinos, dançando no final da procissão. A ausência da festa deve ter sido intensamente sentida. A cidade de Norwich relutou tanto em abandonar seu famoso desfile que as autoridades locais salvaram a produção banindo são Jorge, mas permitindo que o dragão marchasse pelas ruas, sem qualquer oposição pelo resto do reinado de Elizabeth.

Nos anos 1570, não era claro se o Dia de São Jorge, junto com os outros dias impressos em vermelho no calendário, continuava sendo feriado. Quando, em 1536, Henrique VIII retificou o tradicional calendário católico, repleto de dias de santos, são Jorge sobreviveu milagrosamente ao corte e ainda era celebrado "como no passado se costumava fazer". Mas ele não foi bem tratado no reinado de Eduardo VI, filho de

Henrique VIII, que parecia ter uma especial antipatia por são Jorge. Quando Eduardo reduziu o número de feriados oficiais – ou seja, os dias em que as pessoas não tinham que trabalhar – a 27 (mais os domingos), somente os cavaleiros da Ordem da Jarreteira receberam permissão especial para observar o Dia de São Jorge, como a festa de sua ordem. O *Livro de oração comum*, emitido no reinado de Eduardo, em 1552, deixou claro que o Dia de São Jorge não seria mais um dia marcado de vermelho no calendário, ou dia santificado e feriado. Mas, sete anos mais tarde, quando o *Livro de oração* foi republicado sob o reinado de Elizabeth, o Dia de São Jorge, para alívio e alegria de muitos, teve restaurado seu *status* de feriado e um ano depois foi incluído na lista dos feriados oficiais da nação. Entretanto, a animação sobre sua restauração foi prematura, porque, no ano seguinte, novas diretrizes deixaram claro que os únicos feriados a serem observados eram aqueles reconhecidos pelo calendário de 1552 (que excluíra o Dia de São Jorge). Um jovem, William Shakespeare, pode ter sido perdoado por acordar no dia 23 de abril, perguntando: "Hoje é feriado?"

E essa não era apenas uma questão semântica para um estudante que não trabalhava. Shakespeare precisava saber como vestir-se. Em 1571, o Parlamento decretara que todos os homens a partir de 6 anos de idade (excluindo os fidalgos) deveriam usar o que Shakespeare chamava de "gorro comum de estatuto",[3] em *Trabalhos de amor perdidos* (5.2.282), em todos os feriados oficiais. Esses gorros de lã tricotada

significavam que o dia era um feriado, e ao mesmo tempo o fragilizado comércio de lã era beneficiado. A impopular legislação fortaleceu-se dois anos mais tarde e só foi repudiada em 1591, quando Shakespeare estava com 20 e poucos anos. Assim, desde menino, Shakespeare compreendeu bem o bastante que o calendário vivia sujeito às pressões religiosas, econômicas e políticas.

Shakespeare atingiu a maioridade quando o próprio tempo estava fora dos eixos: no final do século XVI, o calendário ocidental, fixado por Júlio César em 46 a.C. (uma intromissão na natureza que parecera tirânica para alguns de seus concidadãos romanos), avançara dez dias no ciclo celestial. Algo devia ser feito. Em 1577, o papa Gregório XIII propôs pular dez dias e, em 1582, a Europa católica obedeceu a sua recomendação: ficou combinado que o dia seguinte a 4 de outubro seria 15 de outubro. Elizabeth estava pronta para seguir essa mudança sensata, mas seus bispos relutaram, pois não queriam seguir a liderança do papa nem nessa questão nem em qualquer outra. Outros países protestantes também se opuseram à mudança e, como resultado, as nações começaram a manter tempos diferentes. Em 1599, a Páscoa era celebrada com um intervalo de cinco semanas em terras católicas e protestantes.

Existe um momento estranho em *Júlio César*, quando Bruto, na véspera do assassinato de César, inseguro sobre a data, pergunta a seu servo Lúcio: "Amanhã, menino, é 1º de março?"[4] (2.1.40), e diz-lhe para conferir no "calendário" e

responder. Praticamente todas as edições modernas corrigiram de maneira silenciosa o "erro grave" de Bruto (como um homem tão inteligente poderia estar enganado sobre a data?), mudando sua pergunta para "Amanhã, menino, não são os idos de março?" .5 Os elisabetanos, todavia, teriam achado graça da confusão de Bruto sobre estar perdido no tempo por duas semanas e também de sua cegueira quanto ao significado de um dia que ressoaria através da história. Eles também sabiam, olhando os eventos na peça, que culminam nos idos de março, que quase todas as sublevações que sua própria nação já vivenciara desde a Reforma – a Peregrinação da Graça, em 1536; a Rebelião na Cornualha, de 1549; e a Rebelião do Norte, de 1569 –, coincidiram com ou tiveram raízes em festas e feriados. Recentemente, em 1596, os conspiradores do abortado Levante de Oxfordshire concordaram que sua insurreição armada, na qual abateriam os cavalheiros e seguiriam "a toda a velocidade na direção de Londres" para fomentar uma rebelião nacional, começaria logo depois do dia de comemoração da subida ao trono da rainha Elizabeth, 17 de novembro. "Hoje é feriado?" era uma pergunta que tocava fundo num nervo cultural.

Shakespeare nasceu numa Inglaterra que se mantinha equilibrada entre mundos. Como os elisabetanos não sofreram as sangrentas guerras religiosas que sacudiram violentamente o continente, suas reformas significaram, entre outras coisas, um desmantelamento de altares,

pinturas, cerimônias, vestes, rituais sacramentais e feriados adorados. Pelo menos em teoria, para os reformistas, que buscavam purificar a Igreja que enxergavam como incrustada com idolatria, isso fazia todo o sentido. Mas, na prática, também deixou um rasgo na estrutura da vida diária. Os tradicionais ritmos das estações foram rompidos, dilacerados; a duradoura harmonia entre feriado e dia de trabalho, desequilibrada. Os esforços reformistas para acabar com os rituais do culto católico que serviam para distração resultaram numa espécie de privação sensorial, porque a pressa da reforma não considerara a dimensão do anseio das pessoas pelos espetáculos e sons das antigas celebrações públicas. Logo ficou óbvio para as autoridades Tudors que a reforma deixara um vácuo potencialmente perigoso. O *Livro de homilias* protestante oficial já o reconhecera quando incorporou na homilia "Sobre o lugar e o tempo da prece", um diálogo imaginário entre duas frequentadoras da igreja, confusas com todas essas mudanças: "Ai de mim, comadre", uma delas diz à amiga, "o que faremos agora na igreja, já que todos os santos foram retirados, que não mais teremos todos os espetáculos agradáveis que havia, e não mais podemos ouvir música de sopro, os cantos, as melodias tocadas nos órgãos como antes?".

Num ambiente como esse, novas formas culturais prosperaram – em especial aquelas que ofereciam "espetáculos agradáveis" –, inclusive o tea- tro público. Em retrospecto, parece bastante natural que o palco preenchesse

uma necessidade outrora respondida pelo ritual católico, porque o teatro inglês emergiu das peças litúrgicas dos séculos XII e XIII e, nos 300 anos de mistério, milagre e drama de moralidade que se seguiram, continuou a ser profundamente tingido por questões e rituais religiosos. A extensão em que o teatro elisabetano reteve algumas das energias que tinham sido do domínio da Igreja Católica pode ajudar a explicar por que os reformistas protestantes, que no começo abraçaram o palco como uma maneira de promover suas novas visões e ideias, logo se viraram contra ele. Em 1578, John Stockwood reclamou de um púlpito ao ar livre na St. Paul Cross, em Londres: "Em breve, uma peça imunda, com a explosão de um trompete, não chamará milhares para lá muito mais do que uma hora de sinos dobrando poderá trazer uma centena para o sermão?" E, cinco anos mais tarde, o extremista Philip Stubbes execrou como a arte dramática introduzira os "falsos ídolos, falsos deuses e deusas" que os reformistas tiveram tanto trabalho para suprimir: "Se você aprender a condenar Deus e todas as suas leis, a não se importar com o céu nem o inferno, a comprometer-se com toda espécie de pecado e maldade, não precisa ir a outra escola, porque todos esses bons exemplos podem ser vistos pintados diante de seus olhos nos interlúdios e nas peças."

A história em evolução naquele solstício de verão de 1571 em Stratford-upon-Avon e em vilas e cidades por toda a Inglaterra nos anos 1560 e 1570 marcou o declínio de uma

forma de expressão pública e o renascimento de outras, mais notadamente um drama que não era menos enraizado no espetáculo, na transformação mágica e no assombro. Como acabou acontecendo, pelas mãos de Shakespeare e de seus colegas dramaturgos, esse teatro não apenas absorveu as energias sociais que ficaram desatreladas no mundo da pós-Reforma, mas também explorou, nas peças que encenou, o trauma social que permitira seu florescimento e cuja repercussão a cultura não absorvera completamente.

Desde o início de sua carreira como dramaturgo e poeta, Shakespeare foi compulsivamente atraído por momentos memoráveis, pelo que significava viver durante a transformação do que lhe era muitíssimo familiar. Sua primeira tragédia romana, *Tito Andrônico*, termina com o império cambaleando à beira da ruína, os godos dentro dos portões de Roma. E seu grande poema narrativo, *Lucrécia*, retorna a um momento muito antigo da história política de Roma, quando um estupro provocou o banimento do último dos reis romanos e o nascimento do republicanismo. Quando, em 1599, ele voltou a Roma em *Júlio César*, tratou de um momento essencial na história tumultuada daquele império (senão, do mundo). Mas, mesmo quando estava escrevendo sobre Roma, ele sentia e recriava essas histórias como um cristão elisabetano.

É de se notar que, quando Shakespeare faz Bruto e Antônio se dirigirem às multidões depois da morte de César, ele os faz falar de um "púlpito" (a única vez que a palavra aparece em

sua obra). É um anacronismo, naturalmente, porque o que ele imagina é mais característico da arquitetura da Londres elisabetana – como o púlpito ao ar livre em Paul's Cross – do que qualquer detalhe que ele pudesse ter lido sobre como os romanos falavam para as multidões. É um ponto pequeno, mas que revela um bocado sobre como Shakespeare estava sempre escrevendo sobre seu próprio momento cultural. Para dizer de outra maneira, sem a destruição do solstício de verão em 1571, replicado em pequenas e grandes comunidades de toda a Inglaterra, não teria havido a peça *Sonho de uma noite de verão*, um quarto de século depois, nem, ainda mais direto ao cerne da questão, um drama como *Júlio César*. Um Shakespeare de sete anos ouvindo os vitrais se quebrarem do lado de fora da capela de Stratford não poderia ter sabido, mas sua futura vocação foi, de maneira importante, tornada possível naquele dia.

TUDO ISSO AJUDA A EXPLICAR POR QUE A CENA DE ABERTURA DE *JÚLIO CÉSAR* é tão significativa e eletrizante. Flávio e Marulo, tribunos do povo, irrompem numa multidão de trabalhadores. Flávio os repreende rispidamente – "Vão embora daqui! Para casa, vocês, criaturas desocupadas, vão para suas casas!"[6] – e exige saber:

> Hoje é feriado? Como artífices,
> Não podem ignorar que não devem sair
> Às ruas em dia de trabalho sem os símbolos
> Do seu ofício, da sua profissão?[7]

(1.1.1-5)

Por que esses trabalhadores estão vestidos com suas melhores roupas de feriado (incluindo-se, como saberemos depois, os familiares gorros de lã pesada), em vez de portar as ferramentas de sua profissão? Quando Flávio pergunta se é feriado, ele obviamente não acha que seja ou que deveria ser. E quando os chistosos homens do povo, num estado de espírito claramente festivo, rebatem os dois tribunos, Flávio insiste em seu ponto óbvio e desafia um de seus líderes, um sapateiro:

> Mas, então, por que saiu da sua oficina hoje?
>
> Por que anda pelas ruas com estes homens?[8]

(1.1.27-28)

De maneira jocosa, o sapateiro se desvia da pergunta antes de chegar ao ponto. É a última frase engraçada numa peça na qual Shakespeare escolhera, mais uma vez, omitir a parte do palhaço: "Para ser franco, senhor, é para que eles gastem seus sapatos, para que eu tenha mais trabalho a fazer. Mas, na verdade, senhor, é que fizemos feriado para ver César e para nos regozijarmos com seu triunfo."[9] (1.1.29-31) O vitorioso César retornara a Roma num triunfo celebratório, motivo suficiente para os cidadãos colocarem o trabalho de lado e "fazerem feriado". Marulo, ao ouvir essa resposta, não se controla e explode com raiva e frustração, na primeira fala longa da peça. A vitória sangrenta de César sobre os filhos de

Pompeu não é motivo para celebração pública. Não fazia tanto tempo que o povo comparecera para testemunhar o retorno de Pompeu, numa passagem cuja topografia, com seus muros, torres, janelas, chaminés, ruas apinhadas, e um grande rio, teria sido familiar aos londrinos:

> Oh, corações duros, todos vocês, homens cruéis de Roma,
> Já não lembram mais do nome de Pompeu? Quantas vezes não
> Subiram em muros e ameias, em torres e janelas, sim, no alto de chaminés
> Com filhos nos seus braços, e ali ficaram sentados
> O dia inteiro, com paciente expectativa,
> Para ver o grande Pompeu passar pelas ruas de Roma.
> E quando viram sua biga aparecer de longe,
> Não o saudaram com tantos gritos,
> Que o Tibre estremeceu em seu leito
> Ao ouvir o estrondo do eco que seus sons
> Fizeram em suas margens côncavas?
> E agora colocaram suas melhores roupas?
> E agora inventaram um feriado?
> E agora jogam flores no caminho daquele
> Que chega em triunfo sobre o sangue de Pompeu?
> Fora daqui!
> Corram de volta para suas casas, caiam de joelhos,
> Supliquem para que os deuses afastem a peste
> Que precisa irromper diante tanta ingratidão.[10]
>
> (1.1.36–55)

Enquanto os cidadãos partem em silêncio, Flávio se vira para Marulo e observa com expressão aprovadora: "Veja se não derreteu o vil metal de que são feitos/ Eles desaparecem com a língua atada em sua própria culpa."[11] (1.1.61-62) Entretanto, tudo que sabemos é que os trabalhadores apenas foram para outra parte da cidade, onde não seriam aborrecidos por esses desmancha-prazeres.

Flávio, encorajado pela retirada dos cidadãos, instrui Marulo a levar a questão adiante:

> Vá por aquele caminho para o Capitólio;
> Eu fico por aqui. Despojai todas as estátuas
> Se as encontrar paramentadas.[12]
>
> (1.1.63-65)

Despojar as imagens ou estátuas de César aumenta consideravelmente os riscos. E também nos diz algo sobre Flávio, que, em vez de confrontar ele mesmo o perigo, faz Marulo seguir na direção de um provável conflito no Capitólio, onde César e seus correligionários mais próximos estavam reunidos. Marulo, temeroso de levar as coisas longe demais, pergunta em tom nervoso: "Podemos fazê-lo?/ Você sabe que é a festa das Lupercais."[13] (1.1.66-67) Esse verso chega com um pequeno choque: então, no fim das contas, é um feriado. As Lupercais Saturninas eram um importante festival romano, um Carnaval no meio de fevereiro que se parecia com a Terça-Feira de Carnaval da Inglaterra – um feriado semioficial associado ao excesso e à violência.

Shakespeare teria descoberto na *Vida de Rômulo*, de Plutarco, uma explicação de por que os jovens "corriam pela cidade, atacando e dando pancadas a torto e a direito com suas correias de bode em quem quer que encontrassem pelo caminho". Era para reconstituir a violenta fundação de Roma, quando "Remo e Rômulo correram desde Alba até aquele lugar, com suas espadas desembainhadas nas mãos". Plutarco ainda explica que os jovens tocam "suas testas com uma faca suja de sangue, para relembrar o perigo" que esses fundadores de Roma "enfrentaram naquela época". Shakespeare não poderia ter encontrado uma imagem mais sugestiva de desordem e destruição, se fazendo passar por uma purificação ritual, uma catarse e uma comemoração política.

Nesse ponto, algo complicado está acontecendo na peça, embora o diá- logo se precipite quase rápido demais para seguir suas implicações. Nas Lupercais, Roma era um lugar perigoso, tornado ainda mais perigoso pelo triunfo de um homem que está seguindo deliberadamente os passos de Rômulo. Qualquer coisa pode acontecer. Provavelmente, as plateias elisabetanas podiam perceber, mais rápido que as modernas, o que estava implícito, mas que não será tornado explícito senão na cena seguinte: a apropriação de um feriado religioso para fins políticos, porque é óbvio para os dois tribunos que a entrada triunfante de César em Roma pretendeu capitalizar as energias anárquicas do feriado, liberadas nesse dia festivo. Mas opor-se a essas energias faz

com que os tribunos pareçam, em termos elisabetanos, reformistas puritanos, ansiosos para desvestir "imagens" e suprimir as "cerimônias".

Shakespeare sabia exatamente o que estava fazendo quando substituiu termos teologicamente impregnados por outros mais neutros em sua fonte, utilizando a palavra "cerimônias" em vez de "troféus" e "estolas", usadas por Plutarco para descrever os adornos das estátuas. Enquanto Plutarco coloca a entrada triunfante de César em Roma, em outubro de 45 a.C., as Lupercais, quatro meses depois, no dia 15 de fevereiro, e o próprio assassinato nos idos de março, Shakespeare abrevia radicalmente os acontecimentos, de maneira que o triunfo de César e as Lupercais são simultâneos, e o assassinato ocorre logo depois disso. Também vale a pena observar que o dia da entrada de César, com o qual a peça começa, acontece perto do fim na *Vida de César*, de Plutarco. É como se Shakespeare tivesse lido pacientemente, circulando o texto, esperando apenas pelo ponto certo para entrar na história, antes de reconhecer, aceitar e apoderar-se da abertura que seus contemporâneos achariam mais explosiva.

Então, quando Flávio repele as reservas de Marulo – "Não importa"[14] –, os elisabetanos sabiam muito bem que a questão não poderia ser facilmente descartada, especialmente quando Flávio urge um curso mais agressivo de ação, que pode ser entendido como sacrílego ou politicamente desesperado:

Não deixe que as imagens

Permaneçam cobertas com os troféus e panóplias de César.

Vou tomar providências para tirar esse povinho das ruas.

Você também faça o mesmo, onde o encontrar aos magotes.[15]

(1.1.68–71)

Uma das ironias mais sutis e habilidosas é que o desrespeito de Flávio pela imagem de César ecoa a controvérsia contemporânea sobre a injunção bíblica para dar "a César o que é de César". Era difamatório e passível de punição desfigurar a imagem de um governante (o fato de que Flávio o esteja fazendo para impedir que César se torne um governante quase não vem ao caso). Os oponentes católicos da rainha tinham começado a ofender e maltratar sua imagem régia. Em 1591, por exemplo, um extremista religioso, apropriadamente chamado Hacket*, atacou um retábulo com o retrato da rainha com uma faca e o apunhalou na altura do peito. Uns poucos anos depois, o rebelde católico irlandês, O'Rourke, arrastou uma imagem de madeira de Elizabeth pelas ruas, enquanto as crianças a bombardeavam com pedras.

Havia décadas, os polemistas católicos e protestantes vinham batalhando sobre o tratamento conferido às imagens políticas. Poucas coisas atingiam mais os católicos que a hipocrisia dos protestantes, que reverenciavam ícones políticos e suprimiam imagens religiosas. O escritor católico Nicholas Sanders desafiou seus hipócritas adversários protestantes em seu *Treatise of the images of Christ* [Tratado

das imagens de Cristo], de 1567: "Quebre, se você se atreve, a imagem da Majestade da Rainha." Aqui, Sanders estava alfinetando um nervo especialmente sensível, considerando a medida na qual a imagem de Elizabeth era tratada como quase sagrada. Os apologistas da realeza se sentiram sob grande pressão para responder. Em seu tratado sobre a submissão e a rebelião, o protestante Thomas Bilson fez o melhor que pôde para não cruzar o limite aceitável, ao condenar completamente a ofensa a imagens políticas, mas determinou que seria idólatra qualquer reação mais entusiástica ou veemente: "As imagens dos príncipes não podem ser desprezadas ou ofendidas, a menos que isso signifique um sinal de sentimento malicioso contra o príncipe, mas ajoelhar ou elevar a mão diante da imagem de um príncipe é uma idolatria flagrante e inevitável."

Shakespeare estava profundamente interessado na questão de como os governantes poderiam ser representados e, em sua peça, chama um bocado a atenção para as diferenças entre o corpo debilitado de César e sua imagem idealizada (Calpúrnia até mesmo sonha com a estátua do marido, no lugar do próprio homem). Ficamos sabendo que César não escuta direito, que nada mal, que suporta febres como uma "menina doente" (1.2.128) , e que é sujeito a ataques epilépticos. A discrepância entre a imagem de um líder admirado e sua verdadeira condição física era familiar aos súditos de Elizabeth, no momento em que sua rainha entrou no 67º ano de vida. Uma medida da preocupação de

Elizabeth com a maneira como era representada era o controle extraordinário que exercia sobre seus retratos. A cada dois ou três anos, ela posava para um artista da corte, cujo trabalho então servia como modelo para a cópia de outros pintores. Em algum momento por volta de 1592, Isaac Oliver cometeu o erro de representar a rainha exatamente como uma senhora de idade. Elizabeth fez o Privy Council saber que os retratos baseados nesse modelo não seriam aceitáveis. Poucos anos depois, os conselheiros ordenaram que funcionários da corte procurassem e destruíssem todos os retratos da rainha que fossem de "grande ofensa" para ela. Alguns foram imediatamente queimados e outros tiveram o mesmo destino, mas de maneira mais lenta. John Evelyn escreve que algumas das gravuras recolhidas estiveram durante anos na Essex House, como "pás para o uso nos fornos". Desde aquela época, todos os retratos mostrariam Elizabeth como uma mulher eternamente jovem, com sua compleição verdadeira oculta por uma suposta máscara da juventude. Anos mais tarde, Jonson reconheceu que teria sido fatal dizer, enquanto a rainha estivesse viva, que "a rainha Elizabeth nunca se viu diante de um espelho depois que ficou velha". É mais provável que ela tenha se olhado, sim, num espelho – e deve ter sido por isso que, como o fisicamente debilitado César, ela reagiu de forma tão agressiva ao modo como a imagem daquele ser era tratada. As plateias elisabetanas não teriam ficado surpresas

de saber que Flávio e Marulo, por terem ofendido a imagem de César, foram "silenciados"[16] (1.2.286).

AAS CENAS DE ABERTURA DA PEÇA PARECEM MAIS CONTEMPORÂNEAS DO QUE clássicas. A linguagem teologicamente colorida, as referências casuais aos códigos elisabetanos de vestuário, as profissões, as guildas, armazéns, chaminés e janelas e, logo depois, os púlpitos, relógios, livros com páginas e camisolas de dormir. Tudo contribui para a sensação de que Shakespeare ou não se preocupava com a precisão histórica ou queria anular a diferença entre a Roma clássica e a Londres elisabetana. Isso é especialmente verdadeiro no que se refere à descrição de um triunfo romano por Marulo – a única coisa que as plateias modernas poderiam considerar alheia à Londres de Shakespeare: a famosa procissão de um general vitorioso desde a entrada dos muros de Roma, através do Fórum até o templo de Júpiter, com políticos, espólios e prisioneiros a reboque.

Mas não era. Muitos na plateia da peça de Shakespeare teriam relembrado aquele grande dia, uma década antes, quando, no dia 24 de novembro de 1588, a rainha Elizabeth encenou um triunfo – "imitando", segundo John Stow, "os antigos romanos". Vestida "com os mantos do triunfo", Elizabeth percorreu as ruas de Londres, de Whitehall a St. Paul, levada por uma carruagem-trono especialmente construída, puxada por dois cavalos brancos. Para aqueles que perderam o evento, uma coleção que celebrava os

triunfos da vitoriosa Elizabeth logo apareceu impressa em latim.

Os londrinos do final do século XVI, que regularmente testemunhavam triunfos reais e prefeitorais, viveram numa era de ouro do esplendor cívico. E muitos dos colegas dramaturgos de Shakespeare – embora não o próprio Shakespeare – buscavam trabalho documentando triunfos civis, incluindo Ben Jonson, George Peele, John Marston, Thomas Heywood, John Webster, Anthony Munday e Thomas Dekker. Jonson fez cuidadosas anotações em sua cópia do grande compêndio de triunfos do Renascimento, o *Pandectae triumphales*, de François Modius, com mil páginas, que ilustram desde os triunfos de Rômulo até os dos governantes europeus do século XVI. Dekker explicou em detalhes as atrações do triunfo para governantes e governados: "Os próprios príncipes se comprazem em contemplá-los: eles, com deleite; as pessoas comuns, com admiração."

Elizabeth apreciou percorrer Londres em triunfo e gostou o bastante para torná-lo parte de seu repertório público de ostentação (ela não aparecia nas ruas com tanta frequência, e essa foi uma maneira poderosa de evocar uma "exclamação universal" de popularidade e celebração). Uma das pinturas mais notáveis executadas perto do fim de seu reinado – que recebeu do historiador da arte Sir Roy Strong o nome *Eliza Triumphans* – descreve uma dessas cenas. Elizabeth não foi a primeira monarca da Inglaterra a envolver-se na pompa, nos ornamentos e no simbolismo de um triunfo romano. Seu

avô, Henrique VII, comemorou sua vitória sobre Ricardo III, exibindo cativos e espólios numa procissão triunfante até a catedral de St. Paul. E, um século antes dele, Henrique V, depois de sua vitória em Agincourt, conduziu prisioneiros franceses através de Londres. Shakespeare considerou esse triunfo bastante significativo a ponto de incluir sua descrição em *Henrique V*, mesmo que significasse confundir as plateias ao transportar Henrique V para casa em Londres, para seu triunfo, antes de levá-lo rapidamente de volta à França, para cortejar Catarina:

> Que ele desembarque pois,
> e solenemente veja-o avançar para Londres.
> Um passo tão rápido tem o pensamento que agora mesmo
> você pode imaginá-lo em Blackheath.
> Onde seus lordes querem que ele porte
> seu elmo avariado e sua espada entortada
> diante de si pela cidade. Ele proíbe isso,
> sendo isento de vaidade e de orgulho autoglorificador,
> passando todo troféu, sinal e glória
> de si mesmo para Deus.[17]
>
> (5.0.13-22)

Shakespeare também sublinha como a volta à pátria de Henrique V é um triunfo romano. Para o caso de não percebermos, ele faz a analogia para nós:

> O prefeito e seus assessores, nas melhores roupas,

como os senadores da antiga Roma
com os plebeus enxamenando em seus calcanhares
avançam a trazer para dentro seu César conquistador.[18]

(5.0.25-28)

Shakespeare não inventou esses resquícios do passado romano e do presente elisabetano – ele os encontrou em tudo à sua volta. A Torre de Londres, como se acreditava, fora construída pelo próprio César – pelo menos era o que se dizia aos turistas. O próprio Shakespeare repete e questiona esse mito sobre as origens em *Ricardo III*, quando um dos jovens príncipes condenados pergunta a Ricardo "Júlio César construiu aquele lugar?",[19] e lhe dizem: "Ele começou, meu bondoso senhor, aquele lugar,/ Que, desde então, eras sucessivas reedificaram."[20] (3.1.70-71) Era um mito naturalmente, embora tivesse valor para o Estado e, ainda em 1576, William Lambarde, mantenedor dos registros da Torre, defendia essa tradição. Era proveitoso ter sua própria autoridade relacionada numa linha direta descendente à da Roma imperial – no cerimonial e na arquitetura. E se adequava de maneira primorosa ao mito coincidente de que Londres era *Troynovant*, Troia Revivida, e que a Bretanha fora fundada por Bruto, um mítico sobrinho de Eneias.

Em nenhum outro lugar a afinidade entre a Roma antiga e a Inglaterra elisabetana era mais pronunciada do que na corte. Dizia-se aos visitantes do palácio Woodstock que ele fora construído "na época de Júlio César", enquanto os que

chegavam ao palácio Nonsuch ficavam surpresos com sua fachada "construída inteiramente de grandes blocos de pedra branca, nos quais são representadas numerosas histórias romanas e outras antigas também". Continuando nesse tema arquitetônico, "acima das portas do pátio interno" ficavam "estátuas de pedra de três imperadores romanos". O palácio de Elizabeth, em Greenwich, abrigava um busto de Júlio César. E quando Shakespeare e seus colegas atores visitaram Hampton Court, devem ter visto "uma tapeçaria bordada a ouro nas paredes" que contava "a história do assassinato de Júlio César, o primeiro imperador", no salão que ladeava as dependências de Elizabeth. Como se não fosse o bastante, "ao lado da porta havia três dos eleitores do imperador, em vestes comuns, pintados tal como se estivessem vivos". Parece que o efeito desejado do *trompe l'oeil* era fazer com que os observadores sentissem como se fossem momentaneamente transportados de volta no tempo. Mas, quando chegavam perto da grande tapeçaria do assassinato de César e se viam diante dos três eleitores romanos pintados ao lado da porta, os visitantes se sentiam como coconspiradores ou como testemunhas de um hediondo crime político? César também aparecia em duas tapeçarias espetaculares que descreviam triunfos, em Hampton Court – *O triunfo da castidade sobre o amor* e *O triunfo da fama sobre a morte*, ambas baseadas no poema de Petrarca, *Os triunfos*. Essas tapeçarias estavam penduradas em Hampton Court desde que o cardeal Wolsey

as comprara no começo do século, antes que o próprio edifício, como Whitehall, tivesse sido tirado dele por Henrique VIII. Esses "triunfos" rapidamente prenderam o olhar de poetas, incluindo John Skelton, que descreveu como "todo o mundo olha fixamente" os "Triunfos de César/ E a guerra de Pompeu". O legado de César, seus triunfos e seu assassinato se agigantavam na Inglaterra de Shakespeare.

NAS PRIMEIRAS CINQUENTA LINHAS DE *JÚLIO CÉSAR*, ENQUANTO SE AGARRAM aos motivos subjacentes ao triunfo de César, as plateias elisabetanas eram confrontadas com uma estonteante convergência de religião e política, de passado e presente. O começo é sinfônico: todos os temas importantes da peça são estabelecidos, e as questões fundamentais condutoras do drama são definidas. Mesmo antes que a plateia tenha uma ideia remota dos protagonistas – César, Bruto, Antônio e Cássio –, dois personagens menores e descartáveis – Flávio e Marulo – e uma multidão deixam claro o que está em jogo e o que está sendo contestado. É um feriado – e, se for, é um feriado político ou religioso? Um César ambicioso extrapolou, ou seus oponentes excessivamente zelosos deram interpretações erradas a suas ações? É correta a percepção dos tribunos sobre os homens do povo como uma turba facilmente manipulada, ou eles subestimaram sua inteligência política?

Como se fosse para compensar o fato de os protagonistas serem mantidos fora do palco no começo da peça, na cena

imediatamente seguinte, Shakespeare coloca todos os principais personagens no palco ao mesmo tempo, embora a maioria deles nem sequer fale. Enquanto Flávio e Marulo saem por um lado, César, Antônio, Calpúrnia, Portia, Décio, Bruto, Cássio, Casca e o Adivinho entram pelo outro. E, logo depois disso, Flávio e Marulo retornam, somente para ver seus grandes medos se concretizarem. César fala primeiro, observando os ritos do feriado das Lupercais, incluindo a corrida na qual os jovens atacam as mulheres estéreis: "As infecundas, tocadas nessa caçada sagrada/ Livram-se da maldição de sua esterilidade."[21] (1.2.7-8) Ele também se ocupa com um pouco de coreografia, direcionando sua mulher para ficar ao lado de Antônio, e lembra Antônio para "tocar Calpúrnia", numa alusão pouco sutil de que ele está ansioso por um herdeiro político (um desejo inapropriado na Roma republicana, da qual há muito tempo foi banida a sucessão dinástica). Plutarco nos conta que as origens obscuras das Lupercais foram variadamente associadas com violência simbólica, purificação coletiva, sacrifício ritual, a morte dos inimigos e até com a preservação de Roma. Essas origens misteriosas se ajustam perfeitamente às necessidades de Shakespeare e permitem-lhe ancorar a peça no fato de que o gênero da própria tragédia é historicamente enraizado no vínculo da religião, da identidade pública coletiva e do sacrifício sangrento – tudo isso numa peça cuja ação central, a chacina de César, reencena esse complexo ritual.

O evento crucial da segunda cena em *Júlio César* acontece fora do palco: a tentativa de Antônio de coroar o triunfante César em meio à festança. Bruto e Cássio, que permaneceram onde estão, em vez de seguirem a corrida das Lupercais, escutam de Casca que a coroa foi oferecida a César, "e, sendo-lhe oferecida, ele a desconsiderou com o dorso de sua mão, e então o povo gritou".[22] Duas vezes mais, como veio a ser, Antônio ofereceu a coroa a César – ou melhor, Casca diz, "tampouco era uma coroa, era um daqueles diademas".[23] Na opinião de Casca, César estava "relutando em tirar suas mãos dele".[24] Como Antônio oferece novamente a coroa e César a recusa pela terceira vez, "a ralé irrompeu em aclamações, batendo as mãos calosas, e jogava seus gorros suados para o ar, exalando um hálito tão repugnante, por César ter recusado a coroa que quase o sufocara."[25] (1.2.237-48) Mais uma vez, o significado da cena é deixado ambíguo: César estava recusando a coroa de maneira sincera? Ou Casca estava certo ao sugerir que ele a queria – e governaria, se pudesse, sobre todos eles?

Em sua principal fonte para essa cena, Shakespeare escolheu suprimir o material que encontrou, porque Plutarco deixa claro que a cena da coroação foi tudo, menos espontânea. Quando Antônio entra "no lugar do mercado", ele "chega a César e lhe oferece um diadema entretecido com louros":

> Em consequência disso surgiu um certo grito de rejúbilo, não muito alto, dado apenas por uns poucos, indicados para esse propósito. Mas, quando César recusou o diadema, então todo o povo gritou junto de alegria. Depois Antônio lhe oferece novamente, surge um segundo grito de alegria, mas ainda de poucos. Mas quando César o recusa novamente, então todo o povo gritou. César, tendo feito essa prova, descobriu que o povo não gostara e não queria e, logo a seguir, levantou-se de sua cadeira e ordenou que a coroa fosse levada para Júpiter no Capitólio.[26]

A cena fora orquestrada: plantados na multidão estavam "uns poucos" partidários "indicados para o propósito", que estavam prontos para clamar quando Antônio oferecesse a coroa a César. Mas eles não conseguem arrastar o resto da multidão. Fazendo o melhor desse espetáculo encenado, César reconhece que o povo somente aplaude quando ele recusa a coroa; é fora de propósito forçar a questão nesse momento.

Shakespeare pode muito bem ter ficado espantado quando chegou a esse relato de Plutarco, porque ele próprio inventara uma versão dessa cena antes de botar as mãos num exemplar do livro *Vidas paralelas*. *Ricardo III* inclui um momento maravilhoso, quando Ricardo, com seu companheiro inseparável, Buckingham, tenta manipular a multidão da mesma maneira. Esse incidente também é descrito, em vez de encenado. Buckingham assegura a Ricardo que fez tudo que pôde para persuadir os cidadãos a juntar-se a seu clamor por "Ricardo, régio rei da Inglaterra"

– mas, tendo o povo recusado, ele declara que Ricardo é rei. Buckingham até mesmo emprega a estratégia de Antônio e, na fonte de Shakespeare, César plantara seguidores na multidão para galvanizar apoio:

> Alguns de meus próprios seguidores,
> no canto mais distante do salão, atiraram seus chapéus,
> e umas dez vozes gritaram "Deus salve o Rei Ricardo!"
> E assim me aproveitei desses poucos:
> "Obrigado, nobres cidadãos e amigos", disse eu,
> "Esse aplauso geral e caloroso brado
> falam por vossa sabedoria e amor por Ricardo."[27]
>
> (3.7.34-40)

Mas os aterrorizados súditos ingleses enxergam através da charada e, como em Plutarco, a manobra fracassa. A revelação dessa chicana política condena ainda mais Ricardo a nossos olhos – o que ajuda a explicar por que Shakespeare escolheu não se basear na cena que Plutarco escreveu, porque ele se dá ao trabalho para jamais deixar a balança pesar tão decisivamente contra César, em *Júlio César*.

Mesmo quando *Júlio César* antecipa *Hamlet*, a peça também olha para trás em *Henrique V*, porque a apropriação de um feriado religioso para fins políticos por César relembra esforços semelhantes de Henrique V. O histórico Henrique V pode ter dito um bocado de coisas a seus soldados na véspera da Batalha de Agincourt. Ele pode ter rezado a Deus, pode ter pedido que os arcos longos de madeira ou a cerca de estacas

plantadas para proteger suas forças da cavalaria francesa pudessem levar a melhor e triunfar. Mas podemos ter certeza de que ele nada disse sobre a desejada vitória no Dia de São Crispim dever ser comemorada como um feriado cívico. Somente no mundo pós-Reforma isso teria sido imaginável. Quando Henrique sugere que o Dia de São Crispim ficasse associado dali em diante à grande vitória da Inglaterra sobre a França, Shakespeare o faz falar como um monarca do final do século XVI. Nós não somos mais convidados a lembrar das figuras religiosas – os fraternais são Crispim e são Crispiniano –, mas, sim, dos heróis militares que lutaram naquele dia:

> Então haverão de ser os nossos nomes,
> familiares em sua boca como palavras de todo dia —
> Hary, o Rei, Bedford e Exeter,
> Warwick e Talbot, Salisbury e Gloucester —
> em suas taças transbordantes, de novo lembrados.
> Esta história há de o homem bom ensinar a seu filho;
> e Crispim e Crispiniano nunca vai passar,
> deste dia até o fim do mundo,
> sem que, nele, sejamos lembrados.[28]
>
> (4.3.51-56)

Pelo fato de toda a insistência de Henrique V ser para que a glória do triunfo seja atribuída a Deus, não são os santos de Deus, mas, sim, ele e os outros líderes ingleses é que serão eternamente celebrados. É difícil imaginar um exemplo

melhor da substituição do religioso pelo nacionalista. Quando essas linhas inspiradoras foram faladas num palco de Londres em 1599, a vitória de Agincourt não era mais celebrada (e é somente por causa das palavras de Shakespeare que essa memória foi mantida vívida). A Inglaterra tinha até mesmo perdido Calais, seu último domínio na França, que fora devolvido aos franceses poucos meses antes de Elizabeth ascender ao trono em 1558. Não era mais época para "deste dia até o fim do mundo".[29] O que diferencia *Henrique V* de *Júlio César* é que, no primeiro, o triunfo e o feriado são mantidos separados; no segundo, eles formam uma mistura combustível.

Os elisabetanos tiveram seu próprio "dia da coroação", COMO ALGUNS alguns o chamavam: 17 de novembro, comemorando o dia, em 1558, em que a rainha Maria morreu e o governo de Elizabeth começou. Se era oficialmente um feriado religioso ou político, dependia de a quem se perguntava. Nas duas primeiras décadas do reinado de Elizabeth, o 17 de novembro, se fosse celebrado, teria sido observado como o Dia de São Hugo de Lincoln, em memória de um popular santo regional cujo feriado fora, entretanto, retirado do calendário nacional.

Mas, depois que as forças militares de Elizabeth esmagaram a Rebelião do Norte em 1569, o dia 17 de novembro adquiriu um novo *status*, com "fogueiras, tilintar de sinos, troca da ordenança na Torre de Londres em honra

da rainha e outros sinais de alegria", incluindo "os triunfos usados agora anualmente, diante de Whitehall". O aniversário da ascensão ao trono de Elizabeth foi provavelmente o primeiro feriado político na Europa moderna e iniciou a série de feriados nacionalistas que são atualmente o elemento principal do calendário anglo-americano. Enquanto feriados como o Dia de Guy Fawkes ou o Dia da Independência parecem normais hoje em dia, a noção de um feriado não religioso ou mesmo de um dia santificado para celebrar uma figura viva era simplesmente inimaginável na Europa antes disso. Embora as autoridades preferissem falar dessas celebrações como efusões espontâneas de súditos leais, o governo de Elizabeth provia discretamente normas de procedimento para promover o feriado, incluindo a reimpressão da *Form of prayer with thanksgiving to be used [...] the 17th of november (1578)* [Forma de oração com ação de graças, para ser usada [...] dia 17 de novembro]. Obras como *Certain prayers [...] for the seventeenth of november (1585)* [Certas orações [...] para o 17 de novembro], de Edmund Bunny, que incluía uma lista dobrada dos pontos principais que os pregadores deveriam usar nos sermões do dia 17 de novembro para incrementar esse objetivo governamental.

Enquanto a maioria dos elisabetanos, sofrendo a privação dos feriados (especialmente no outono), se satisfazia com qualquer desculpa para farrear, aqueles nos extremos religiosos – tanto católicos como protestantes –

imediatamente viram o perigo de misturar política e religião, triunfo e feriado dessa maneira. Em 1581, por exemplo, um protestante descontente, Robert Wright, desafiou um pároco chamado Barwick, por causa de um sermão que ele fizera. No que interessava a Wright, Barwick não podia chamar o dia 17 de novembro de um "feriado". Barwick tentou retroceder, afirmando que apenas se referira a ele como "dia solene", mas Wright não deixou o assunto esfriar. Num ataque que antecipa as palavras amargas de Cássio sobre Júlio César – "E esse homem/ Agora virou um deus"[30] (1.2.115-16) –, Wright argumentou que "fazer um sermão no dia da rainha e dar graças a Deus por Sua Majestade era fazer dela um deus". Relatos da afirmação de Wright, de que a finalidade do feriado era transformar a rainha num deus, chegaram a Elizabeth, e ela se enfureceu: ele foi acusado de calúnia e jogado na prisão.

Algumas vezes, os conflitos sobre a celebração desse dia beiravam o cômico. Anualmente, no dia 17 de novembro, os estudantes do Lincoln College, de Oxford – que tinham fortes tendências católicas –, comemoravam seu santo padroeiro, são Hugo de Lincoln. Em algum momento de 1580, o prefeito de Oxford os pegou tocando os sinos da All-Hallows Church e os acusou de fazerem isso em memória da morte da rainha Maria I. Os argutos estudantes evitaram o castigo afirmando que estavam apenas dobrando os sinos em honra da acessão de Elizabeth. Então, como ficou para a história, o escoimado prefeito ordenou que todas as demais igrejas de Oxford

também tocassem seus sinos. Os historiadores observaram que em algumas partes da Inglaterra, onde nesse dia pagamentos eram feitos para dobrar os sinos, os relatos às vezes especificam que eles eram dobrados em homenagem à rainha e outras vezes a são Hugo. Se as autoridades não tinham certeza de para quem os sinos dobravam, como aqueles que trabalhavam duramente nos campos podiam ter alguma certeza naquele dia de quem estava sendo homenageado: São Hugo? Maria I? Elizabeth?

Onde os críticos puritanos viam no feriado do dia 17 de novembro uma reversão ao ritual católico, os católicos condenavam o feriado como pagão, sem "melhor fundamento que os ritos idólatras e passatempos exibidos pelos bárbaros a Júpiter, Marte, Hércules, etc.". Os polemistas católicos também ridicularizavam o feriado como uma tentativa não corroborada de suplantar o culto à Virgem Maria com um culto profano a Elizabeth. Edward Rushton ficou ultrajado com o fato de que, no dia 17 de novembro, uma "antífona ou um hino", outrora cantados em homenagem à Virgem, agora tivessem sidos "convertidos... para a [...] honra da rainha Elizabeth, e desse modo cantar seus louvores", na catedral de St. Paul. A apropriação do ritual religioso para fins políticos fora longe demais. Os defensores do regime de Elizabeth, confrontados com essa acusação, ficaram gaguejando.

Em novembro de 1599, os londrinos que assistiram às apresentações de *Júlio César* ao longo dos meses anteriores no

Globe teriam sido obsequiados com uma cena na qual a vida imitou a arte. Nos dias 17 e 18 de novembro, sábado e domingo, Hugh Holland e John Richardson pregaram sermões costas com costas no púlpito em Paul's Cross. Se os teatros públicos podiam abrigar mais de 3 mil espectadores, o espaço apinhado ao ar livre, em volta do púlpito, fora da catedral de St. Paul, podia acolher o dobro de pessoas. Quando Bruto e Antônio se revezam discursando no "púlpito" ao ar livre em *Júlio César*, seria esse o lugar que Shakespeare e suas plateias teriam em mente.

Hugh Holland, ao pregar sobre o dia comemorativo da subida ao trono, representou o que poderia ser descrito como o papel de Bruto, por ter usado o púlpito para defender as ações do Estado. Sua tarefa era defender "a honra deste reino que fora descaridosamente traduzido por alguns de nossos adversários em nações estrangeiras e em casa, por observar o dia 17 de novembro de todo ano como um dia santificado". Por sua parte, Richardson desempenhou o papel de Antônio (embora sem seu talento retórico ou seu sucesso), usando como ponto de partida Mateus 22:21 – "Dai, pois, a César o que é de César" – e desafiando sutilmente a posição daqueles no poder. A multidão, alertada para "palavras clandestinas" ou linguagem cifrada, compreendeu a mensagem, e a notícia de que Richardson, "em púlpito aberto, falou muito sobre a má administração na Irlanda e usou muitas palavras sobre o dever dos súditos a seus príncipes" logo se espalhou.

A história desses discursos rivais do púlpito revela um bocado sobre as sensibilidades políticas da época e sobre a medida de como os assuntos explorados por Shakespeare em *Júlio César* refletiam a preocupação contemporânea sobre os usos do passado clássico, do republicanismo, da tirania, do feriado, da popularidade, da censura, dos movimentos políticos e a redução das vozes da oposição ao silêncio. As analogias nesse caso são particularmente fortes: o governo estava muito preocupado por Elizabeth ser retratada como tirânica; e não era menos sensível às acusações de que a rainha estava se apropriando de um feriado para promover seu culto político. O incidente oferece uma percepção mais aguçada do que, de outro modo, poderíamos ter sobre o sermão público, os riscos e os perigos (tão evidentes em *Júlio César*) da "sintonia dos púlpitos", na frase favorita da rainha. O próprio secretário de Estado, Robert Cecil, rabiscou notas preocupadas numa cópia do sermão de Richardson.

As histórias clássicas podem ser perigosas – especialmente uma que relembrava a narrativa de Tácito sobre o reinado de Nero, que já causara tanta angústia a John Hayward. Mesmo que John Richardson não tivesse conhecimento de Tácito, seu sermão foi compreendido como se ele o tivesse, e um relato afirma que "ele usou uma frase latina de Tácito". E, naquele momento, o mesmo par de homens poderosos que censurara Hayward – Whitgift e Bancroft, arcebispo de Canterbury e bispo de Londres, respectivamente – voltou sua atenção para Richardson e

exigiu saber "se ele consultara algum homem ou se fora aconselhado ou instruí- do por qualquer pessoa para entrar naquela parte, no ponto, na divisão, ou no uso de seu sermão".

As autoridades que tinham convidado Richardson para falar sentiram como se lhes tivessem tirado a vantagem, como Bruto depois que devolveu o púlpito a Antônio. A autoridade responsável imediata, Edward Stanhope, chanceler diocesano do bispo Bancroft, foi apanhado claramente desprevenido ("Eu nunca escutei inovações de suas mãos, e ele nunca teve um espírito turbulento"), e observou que, no restolho do sermão, Whitgift e Bancroft reagiram silenciando Richardson: "ele agora permanece isolado em seu quarto numa casa privada, com a mesma restrição de recurso e em silêncio, como antes". Não foi somente no palco do Globe que aqueles que desafiaram as autoridades foram "reduzidos ao silêncio" – para relembrar o destino agourento de Flávio e Marulo.

As questões em jogo sobre o feriado de 17 de novembro eram as mesmas que continuavam voltando para perseguir e atormentar a Inglaterra da pós-Reforma, e também atormentaram a peça de Shakespeare. Em última análise, como a controvérsia sobre a ofensa às imagens régias, elas chegavam ao âmago do culto à liderança política. E com isso veio o desacordo sobre como a própria história e o próprio tempo poderiam ser dobrados para acomodar os caprichos do governante. Para os bajuladores de Elizabeth, o dia em que

ela subira ao trono marcara o começo de uma nova era, "quando nossa nação recebeu uma nova luz depois de um eclipse assustador e sangrento". De acordo com Edmund Bunny, o feriado comemorava a libertação da Inglaterra do "poder das trevas". Um reitor de Lancashire, chamado William Leigh, asseverou que o próprio Deus estabelecera 17 de novembro como um dia santificado, e John Prime pregou em Oxford que "nunca antes o Senhor fizera um dia como esse, nem Ele fará mais nenhum outro depois, para a felicidade da Inglaterra". O que Prime deixou de compreender é que, no dia em que Elizabeth morresse, e isso não deveria demorar muito, haveria um novo feriado – o dia da subida ao trono de seu sucessor. Inevitavelmente, os dias de acessão eram festas móveis; um feriado desbancava outro, e o de Elizabeth, assim como o Dia de São Crispim e o Dia de São Hugo, muito em breve se juntaria a uma lista de feriados que se transformaram em relíquias.

Ainda assim, a força do argumento de que a acessão de Elizabeth anunciara uma nova era histórica era tal que produziu uma visão romantizada de seu reinado que persiste até hoje. E uma das grandes ironias de *Júlio César* é que o feriado político que marcou época e que César não conseguiu criar para si mesmo nas Lupercais levou a um novo momento – conhecido até hoje como *os idos de março* –, que marcou o final da República e o triunfo do cesarismo. Ao colocar em *Júlio César* uma colisão notavelmente similar entre o feriado político e o triunfo religioso, Shakespeare traduziu de fato

uma questão romana numa elisabetana. Nenhum dramaturgo elisabetano jamais fizera nada como isso, e as plateias devem ter se impressionado pela maneira como Shakespeare recontou essa história clássica parecendo falar tão claramente sobre o momento delas.

A reação a *Júlio César* foi imediata. Mesmo um turista com conhecimento apenas superficial do inglês, como Thomas Platter, que foi assistir à peça com um grupo de amigos no dia 2 de setembro, quando ela ainda estava no repertório do Globe, achou que fora "encenada de modo muito agradável". Shakespeare escrevera uma peça brilhante, abrasadora, com ritmo acelerado, implacável, com personagens refinadamente desenhados e memoráveis e cenas que permaneciam na cabeça das pessoas. As orações rivais no púlpito receberam elogios especiais. O poeta John Weever, que apenas um ano antes não conseguia distinguir entre *Ricardo II* e *Ricardo III*, apreendeu a força das emoções violentas e dolorosas quando os espectadores, como os plebeus na peça, se viam primeiro do lado de Bruto e depois do de Antônio:

> A multidão multifacetada era atraída
> pelo discurso de Bruto de que César era ambicioso.
> quando o eloquente Marco Antônio mostrou
> Suas virtudes, quem então, senão Bruto, era perverso e maligno?[31]

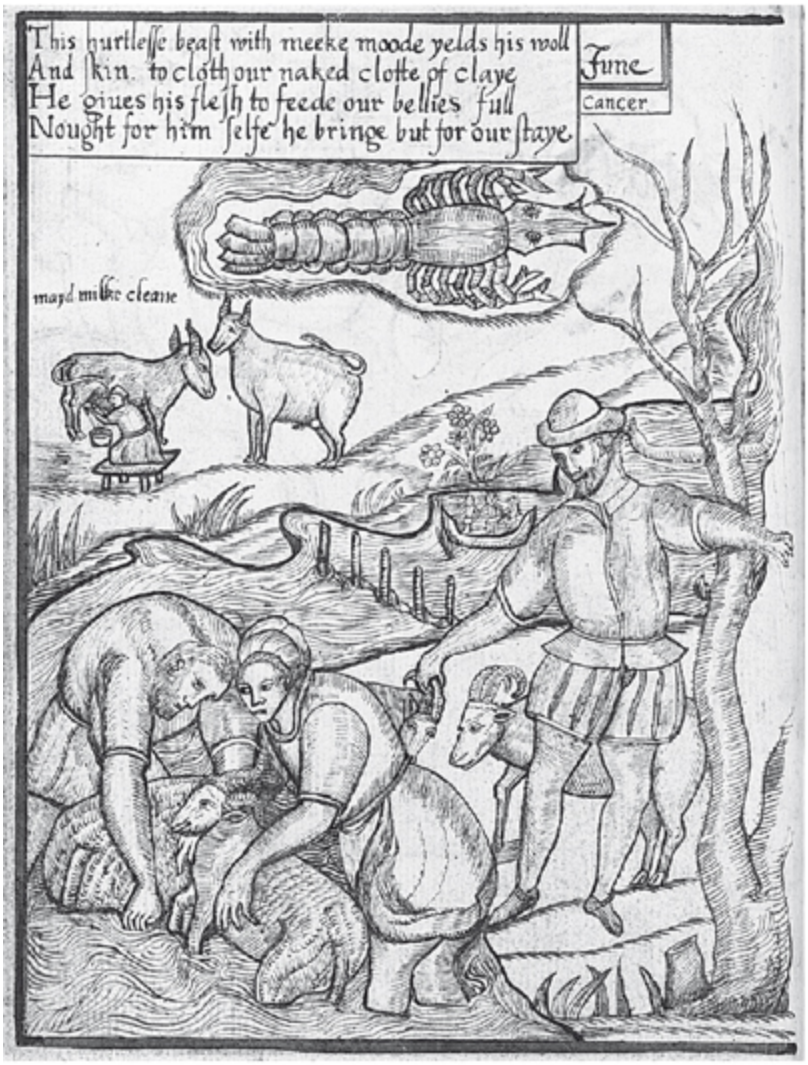
O relato de Weever se encaixa com a descrição subsequente de Leonard Digges sobre a intensidade dessa experiência

teatral. E ele prestou um tributo especial ao confronto intenso entre Bruto e Cássio na véspera da Batalha de Filipos:

> Assim eu assisti, quando César apareceu,
> E no palco estavam Bruto e Cássio,
> Numa negociação de meia espada.
> Oh, como a plateia estava extasiada,
> E com assombro ela continuou dali em diante.[32]

Podemos procurar em vão por outra peça desse período que seja descrita como deixando suas plateias "arrebatadas, extasiadas" e tocadas pelo "assombro".

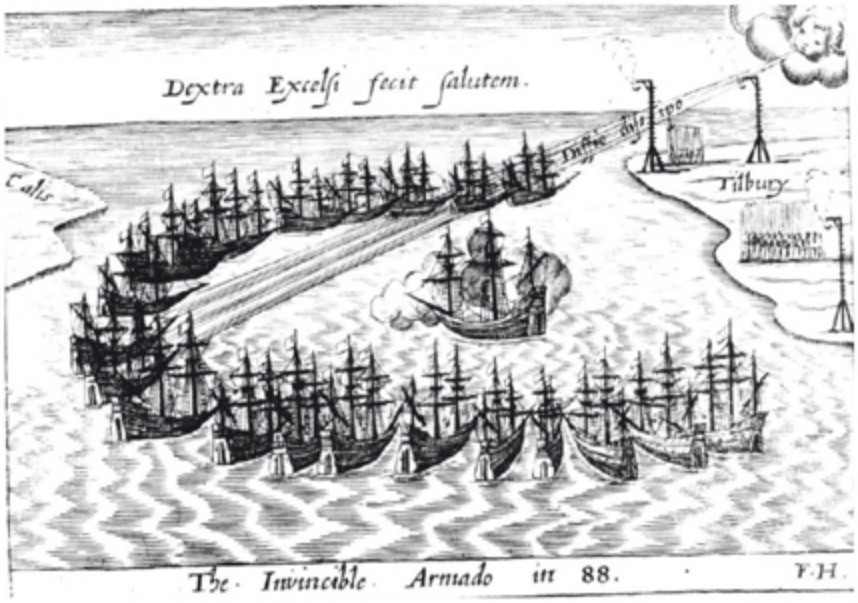
Verão


This hurtlesse beast with meeke moode yelds his woll
And skin. to cloth our naked clotte of claye
He giues his flesh to feede our bellies full
Nought for him selfe he bringe but for our staye.
Iune
Cancer
mayd milke cleane

“Junho”, T. F., A Book of Diverse Devices, c. 1600

– 9 –

A invisível armada



"A Invencível Armada", George Carleton, A Thankful Remembrance of God's Mercy, 1627

No final de julho, os eventos políticos começaram a alcançar *Júlio César*. A punição de Cássio por Bruto, porque ele lhe "negara ouro para pagar minhas legiões"[1] (4.3.77), pode ter induzido um esgar na plateia depois que se ficou sabendo da "ameaça de um motim entre os soldados na Irlanda, por falta de pagamento e em razão da escassez de suprimentos e víveres". As esperanças por uma vitória rápida e decisiva na Irlanda tinham sido destruídas:

“As guerras irlandesas seguem lentamente”, escreveu Sir Anthony Paulett quando a primavera foi substituída pelo verão, “e não acabarão tão rápido quanto foi imaginado”. Nunca antes no reinado de Elizabeth, as autoridades controlaram tão duramente o que podia ser dito ou escrito ou se mostraram tão dispostas a silenciar aqueles que tivessem infringido esse controle. George Fenner explicou para amigos ansiosos por notícias no estrangeiro que “é proibido, sob pena de morte, escrever ou falar sobre os assuntos irlandeses”. Do mesmo modo, Francis Cordale se desculpou por “não mandar notícias sobre as guerras irlandesas, todos os anúncios daquele lugar são proibidos, e essas notícias, no que se refere ao Conselho, são cuidadosamente encobertas”. Entretanto, ele confidenciou que “nosso lado tem tido pouco sucesso, perdemos muitos capitães e companhias inteiras, e tem pouca esperança de prevalecer”. Novos recrutas foram alistados para substituir aqueles mortos ou feridos; “3 mil homens devem partir de [...] Westchester nesta semana, e mais 2 mil estão sendo recrutados”. “Murmura-se na corte”, acrescenta Fenner, “que Essex e a rainha ameaçaram um a cabeça do outro”. Com suas melhores tropas nos Países Baixos e na Irlanda, os ingleses sabiam como estavam vulneráveis a uma invasão. O que também era conhecido por seus inimigos espanhóis. Os eventos em curso começaram a tomar contornos de uma história shakespeariana: “O humor furioso dos [...] enfezados da Espanha”, escreve Thomas Phillips, “pode provocar a ação do rei espanhol, para a qual a

ausência da maioria e dos melhores dos nossos soldados, como eles imaginam, e a escassez de provisões pelo mar neste ano pode encorajá-los".

Essas eram mais do que cismas paranoicas. Com perturbadora frequência, estavam chegando de espiões, de prisioneiros que escaparam e de mercadores os relatos de que os espanhóis preparavam outra armada para navegar contra a Inglaterra. Em meados de julho, espiões ingleses avisaram a nação de que os espanhóis estavam prontos para atacar: "a força inteira terá cerca de 22 galés e 35 galeões e navios que partirão de Andaluzia [...] Eles relatam grandes forças marítimas, e 25 mil soldados para o desembarque, e que ele vai para a Inglaterra, esperando com essa grande proeza dominar a frota mercante. Eles adiantam seus planos, com sua velha vaidade de 1588". Os espanhóis estavam vindo, ansiosos para vingar a humilhante derrota da Invencível Armada onze anos antes. Um ataque muito prolongado era temido, com os espanhóis invadindo em algum ponto na costa sul, e simultaneamente navegariam pelo Tâmisa acima, suas forças de terra saqueando e pilhando Londres, como se sabia que fizeram na Antuérpia. Mesmo enquanto estucadores, caiadores, operários colocavam coberturas de colmo no telhado, e os pintores davam os últimos retoques no Globe, Shakespeare teve que contemplar a possibilidade de que, em breve, a cintilante casa de espetáculos poderia ser reduzida a cinzas – junto com o capital artístico e financeiro que ele investira nela.

O Privy Council começou requisitando alguns dos melhores navios da Inglaterra para proteger a costa, e a rainha adiou sua habitual viagem de verão (sem dúvida, um alívio, porque ela estendera a viagem que planejara depois de ouvir que "desistir das longas viagens era visto como sinal de velhice"). Esperando levantar o moral e vendo as óbvias similaridades com a ameaça da Invencível Armada, o arcebispo de Canterbury sugeriu a Robert Cecil que as preces especiais que "foram usadas no ano de 1588 também são adequadas para esta ocasião presente, e não podem ser melhoradas". No final de julho (a mesma época em que os espanhóis tinham planejado desembarcar na costa inglesa em 1588), a ansiedade estava elevada. Na noite de 25 de julho, o tenente Edward Dodington, um dos defensores em Plymouth, despachou um mensageiro para Londres com a notícia de que, "neste instante, uma frota está vindo sobre nós, o vento a noroeste, e com toda a probabilidade é o inimigo". O endosso da carta transmite seu grande sentido de urgência, incitando a corrida do mensageiro por um cavalo de posta, um atrás do outro, para deixar o Privy Council saber que a invasão começara: "Para o uso especial de Sua Majestade: acelerar, posto acelerar para a vida, acelerar, posto acelerar para a vida." Era um alarme falso, o primeiro de muitos. John Chamberlain, que tinha excelentes fontes na corte, não estava certo sobre a verdadeira natureza da ameaça: no dia 1º de agosto, ele escreve de Londres a Dudley Carleton: "sobre quais fundamentos ou informações secretas

eu não sei, mas todos nós estamos aqui numa disposição como se o inimigo estivesse a nossas portas".

Havia considerável ceticismo tanto em casa quanto no exterior de que os preparativos defensivos pretendessem apenas rechaçar um ataque espanhol. O que diziam no continente era que "a rainha está morta". Suspeitava-se o mesmo na Inglaterra. Henry Wake informou Robert Cecil de que "espalharam secretamente e murmura-se que Sua Majestade pode estar morta ou perigosamente enferma". Rumores se empilhavam sobre rumores. Um correspondente relatou que "o rei da Escócia pegou nas armas contra a rainha", que "o conde Essex, vice-rei, está ferido, e seus soldados o abandonam", e que "na Inglaterra existe tumulto e medo, e muitos fogem para as partes ao sul. Alguns dizem que a rainha está morta; e é garantido que existe grande tristeza e luto na corte".

John Billot, um prisioneiro inglês na Espanha, escapou e voltou para casa com uma proclamação espanhola contrabandeada, escrita em inglês, escondida em sua bota. Ela revelava que o rei Felipe III ordenara a suas forças que reduzisse a Inglaterra "à obediência à Igreja Católica". E instruía todos os católicos na Inglaterra a juntar forças com os invasores espanhóis e pegar em armas contra os "hereges" ingleses. Aqueles que, por causa da "tirania" dos protestantes ingleses, estavam muito temerosos para mudar de lado abertamente, eram instados a desertar durante "alguma escaramuça ou batalha", ou "fugir antes [...] do

último confronto". Naquele momento, a ameaça espanhola estava acoplada ao receio de que os desleais católicos ingleses se levantassem e juntassem forças com os invasores. Para assegurar-se de que as agonizantes lembranças do passado da contenda religiosa, que ainda podiam ser reavivadas, não explodissem numa guerra civil que engolfaria a nação, o governo inglês agiu vigorosamente. No dia 20 de julho, o Privy Council ordenou que o arcebispo de Canterbury arrebanhasse os principais recusantes – aqueles não conformistas que permaneciam comprometidos o bastante com o catolicismo para pagar as multas decorrentes da recusa de participarem no culto protestante mandatório – e os aprisionasse. Além disso, foram dadas ordens para "confiscar todos os cavalos aptos dos recusantes". Se a pequena nobreza católica fosse juntar forças com os espanhóis, teria de fazê-lo a pé. Alguns sentiram que essas medidas não foram suficientes. Sir Arthur Throckmorton advertiu que os homens casados com mulheres católicas eram ainda mais perigosos do que os declarados recusantes e deveriam ser reprimidos e desarmados.

William Resould relata a Robert Cecil que os espanhóis planejam substituir Elizabeth por um católico inglês e, embora não estivesse preparado para citar nomes, "existe certa pessoa importante" na Inglaterra preparada para reclamar seu direito ao trono. A insídia católica era temida na cidade também. No dia 9 de agosto, o prefeito de Londres

advertiu o Privy Council de que "nesta cidade existem diversos recusantes que se insinuaram ultimamente e que, com suas opiniões e simpatias secretas avessas à presente situação, podem provar-se muito perigosos para o Estado e a cidade, se qualquer oportunidade for apresentada". Ao que parecia, para qualquer lado que se pudesse olhar, havia sinais de conspiração católica. Um par de pedreiros analfabetos se deparou com algo que pensaram ser um lenço, mas acabou sendo uma carta. A carta interceptada era de um irlandês católico, o conde de Desmond, e era dirigida ao rei da Espanha. Ele incitava "a recuperação da religião católica de Cristo" na Inglaterra e justificava essa ação com base na premissa de que Elizabeth era uma tirana ("Nero era de crueldade muito inferior à da rainha"). Quem jogou ou plantou essa carta nas ruas de Londres é a conjectura de todos.

A ameaça imaginada não parou nas tropas espanholas e seus partidários recusantes. Vale a pena citar por extenso uma carta para Robert Cecil sobre o que os ingleses temiam naquele momento:

> Penso que é meu dever adverti-lo sobre os rumores estranhos e a abundância de notícias de fora do país espalhados na cidade e percorrendo o país, já que não pode ser armada uma conspiração mais perigosa para confundir, aturdir e desencorajar nosso povo; e para promover a força e o vasto poder dos espanhóis, criando dúvidas dos melhores tipos, medos dos piores tipos e uma grande perturbação em

> todos, ocupados com o desempenho de seus serviços, para não pequeno encorajamento de nossos inimigos no exterior e de maus súditos em casa; que a frota espanhola é de 150 navios a vela e 70 galés; que trazem 30 mil soldados com eles, e deverão ter mais 20 mil do cardeal; que o rei da Dinamarca lhes envia a ajuda de cem navios a vela; que o rei da Escócia está em armas com 40 mil homens para invadir a Inglaterra, e os espanhóis chegam para estabelecer o rei da Escócia neste reino.

Os pregadores londrinos tornaram a situação ainda mais tensa, incluindo um que "em sua prece, antes do sermão, suplicou ser libertado das forças poderosas dos espanhóis, dos escoceses e dos dinamarqueses". Ninguém sabia no que acreditar: "Terça-feira à noite, finalmente, deu-se como certo que os espanhóis tinham desembarcado em Southampton e que a rainha chegou às dez horas da noite com todos em St. James; e na quarta-feira, foi dito que o exército espanhol fora esmagado e não havia mais propósito em sua vinda para mais perto; com outros cem rumores estranhos e assustadores, tantas pessoas estão aturdidas como se a invasão tivesse acontecido". Esses relatos ansiosos e conflitantes sobre o destino e o tamanho da frota do inimigo ressoariam poucos anos mais tarde no ato de abertura de *Otelo*, de Shakespeare. É quando os líderes de Veneza discutem as informações da inteligência militar: "Minhas cartas dizem cento e sete galés",[2] diz um deles; "As minhas, cento e quarenta",[3] diz outro; "E as minhas",[4] acrescenta um terceiro, "duzentas... ainda que todos

confirmem/ Uma frota turca e a caminho de Chipre",[5] um consenso imediatamente contraditado quando chega a notícia de que a "Frota turca está a caminho de Rodes".[6] Essa última informação é rapidamente desconsiderada: "É um desfile/ Para manter-nos numa falsa contemplação"[7] (1.3.4-21). Como Shakespeare reconheceu, essas crises eram ricas em drama.

Na primeira semana de agosto, intensificaram-se as preparações para a defesa em torno de Londres, no mar, e ao longo da costa. Rowland Whyte relatou a Sir Robert Sidney, que estava com as forças inglesas nos Países Baixos, que em Londres "não havia nada senão alarmes e preparações para a defesa". "De cada distrito em Londres", ele acrescentou, "10 ou 12 homens foram recrutados para guarnecer a frota da rainha." John Chamberlain oferece detalhes adicionais: Londres "recebeu ordem de fornecer 16 de seus melhores navios para defender o rio, e 10 mil homens, dos quais 6 mil devem ser treinados presentemente, e todos os demais homens devem ter prontas suas armas". Cartas foram enviadas a bispos e nobres, ordenando que "preparassem os cavalos e todos os outros equipamentos, como se o inimigo fosse esperado em 15 dias". A mobilização nacional foi extraordinária. O objetivo era congregar mais de 25 mil homens dentro e em volta de Londres para repelir os invasores. O historiador John Stow, que vivenciou os acontecimentos, acreditava que "nada parecido jamais fora visto na Inglaterra, desde que a rainha Elizabeth assumira a

coroa". Sir Francis Vere recebeu ordens de mandar 2 mil de seus melhores soldados dos Países Baixos de volta para casa. Mensageiros foram mandados para 15 condados com instruções para enviarem cavalos, e encontros foram marcados em locais predeterminados em torno de Londres. Ordens também foram enviadas a 12 condados para que provessem milhares de soldados de infantaria. Condes e barões foram avisados para reunir forças e encaminhar-se à corte e proteger a própria rainha. O conde de Cumberland foi incumbido da defesa do Rio Tâmisa; Lord Thomas, dos mares; e o lorde do almirantado, da frente ao sul.

Quando as forças começaram a amontoar-se em Londres e nos subúrbios, grandes precauções foram tomadas na nervosa capital. No domingo, 5 de agosto, por ordem régia, Stow escreve: "correntes foram colocadas transversalmente nas ruas e nas vielas da cidade; e lanternas com luz de velas (oito por libra) foram penduradas na porta de cada homem, onde ficavam queimando a noite inteira, de uma noite para outra, sob pena de morte, e grandes vigílias foram mantidas nas ruas." O receio de um ataque furtivo durante a escuridão da noite ultrapassou até mesmo aquele de um incêndio, numa cidade que continha muita madeira combustível e telhados cobertos de colmo ou sapê. No dia seguinte, Chamberlain escreve, o pânico explodiu com a "notícia (ainda falsa) de que os espanhóis tinham desembarcado na ilha de Wight, o que provocou tanto medo e tanta consternação nesta cidade que não precisei muito procurar,

com gritos de mulheres, correntes nas ruas e fechamento dos portões, como se o inimigo estivesse em Blackwell. Nossa fragilidade e nossa desproteção nos desgraçam, tanto com os amigos quanto com os inimigos". Os líderes militares, como Sir Ferdinand Gorges, receavam que os defensores civis não estivessem à altura da tarefa, "porque, quando as coisas são feitas de modo repentino, e especialmente entre pessoas despreparadas e sem vigor para o negócio, elas ficam aturdidas e desencorajadas".

O Tâmisa permanecia um setor frágil e uma grande preocupação. Inicialmente, o conde de Cumberland pretendera "fazer uma ponte um pouco desse lado de Gravesend, uma imitação ridícula do que fizera a Antuérpia". Considerando o fracasso dessa defesa na Antuérpia – que não parou as tropas espanholas que devastaram a cidade em 1585 –, provavelmente não era o melhor plano. Ainda assim, Cumberland jurou que, "com 1.500 mosqueteiros, ele defenderia aquela ponte ou nela perderia sua vida". Esse plano logo foi seguido de outro: um construtor de navios, chamado Ayde, sugeriu bloquear o rio afundando navios num ponto estreito do Tâmisa, perto de Barking Shelf. Os conselheiros da rainha ficaram tão encantados com essa ideia que instruíram o prefeito de Londres a executá-la. Foi uma indicação de como as coisas estavam desesperadas, pois, se os espanhóis não destruíssem o comércio de Londres, o plano de Ayde certamente o faria. O prefeito e o regedor imploraram aos conselheiros que esquecessem essa

medida desesperada e confiassem, em vez disso, numa série de barcos altamente manejáveis para "perturbar o inimigo e impedir sua passagem". Eles tinham feito os cálculos, que os assustaram: Ayde propusera o afundamento de 83 navios, cujo valor girava grosseiramente em torno de 25 mil libras. Uma vez afundados, esses navios provocariam a inundação das terras de brejo nas margens do rio, causando 40 mil libras de prejuízo. Recuperar os cascos dos navios – e não ficara absolutamente claro que isso fosse possível – custaria mais 20 mil libras. E, se não conseguissem, o "Tâmisa ficaria estrangulado e estragado, e o comércio da cidade, totalmente arruinado". Para grande alívio dos mercadores e comerciantes de Londres, o Privy Council foi persuadido e o plano de Ayde foi abandonado.

O chamado às armas era observado na cidade por ricos e pobres. Isso não era a Irlanda: eles estavam defendendo suas famílias, seus lares, sua rainha e seu país. John Chamberlain declarou que, "embora eu nunca tivesse sido um soldado declarado, oferecer-me para a defesa do meu país [...] é o melhor serviço que posso prestar". Depois de fazer um mapa astrológico para saber quando os espanhóis atacariam, o entusiástico astrólogo Simon Forman exagerou, comprando "muitos arreios e armas para a guerra, espadas, adagas, mosquetes, equipamentos, bastões, alabardas, manoplas, armaduras, etc.". Uma vistoria contemporânea das tropas reunidas e da lista dos recrutas das "companhias armadas e treinadas em Londres" em 1599 oferece uma vívida

impressão de seu exército de cidadãos. Muitos capitães liderando seus vizinhos tinham servido numa condição similar em 1588. John Megges, comerciante de tecidos e roupas, liderou 125 homens da Vigília de Queenhyth, enquanto 250 homens da Vigília de Cripplegate respondiam ao comando do alfaiate John Swynerton, e assim por diante, através de vários postos de vigília. Tudo somado, essas listas de recrutamento de Londres somavam 15 capitães liderando 3.375 homens de vários postos de vigília.

E o que fazia Shakespeare? Como funcionário do camareiro-mor, ele se juntou àqueles que usavam o uniforme dos conselheiros privados e serviam junto à própria rainha em Nonsuch? E, se o fez, seu novo *status* como cavalheiro o levara a comprar um cavalo? Ou, em vez disso, ele decidiu sair da cidade, em direção contrária à onda de defensores que vinha para o sul e retornara para casa, em Stratford-upon-Avon, convencido de que, numa época de crise, era melhor ficar ao lado de sua família e em segurança imediata? A resposta a isso nos diria um bocado sobre que tipo de pessoa foi Shakespeare. Não temos a menor ideia do que ele fez nesse período. O mais provável é que, como outros no teatro, ele permaneceu em Londres, seguindo os acontecimentos de perto, e continuou atuando e escrevendo. Não há indicação de que as autoridades proibiram os espetáculos teatrais na época, e existe uma possibilidade de que, com milhares de voluntários na cidade, submetidos a treinamentos intensivos e sem mais nada para fazer senão

esperar pelo desembarque dos invasores, os teatros podem ter tido um período de negócios animados – e da perspectiva do governo, deve ter sido uma providencial distração para manter ocupadas as forças armadas e ociosas.

Certamente o *Diário* de Henslowe não mostra nenhum sinal de interrupção na rotina regular de comissionar e escrever peças durante a crise. Chapman, Dekker e Jonson estiveram particularmente ocupados. No final de julho, Chapman estava trabalhando num texto "pastoril que acabava numa tragédia", pelo qual recebeu 40 xelins no dia 27 de julho. Dekker foi envolvido num frenesi de escrever peças de teatro, de receber pagamento no dia 1º de agosto por *Preste atenção*, e nove dias depois dividindo um adiantamento com Ben Jonson por *O pajem de Plymouth*, uma tragédia que os dois terminaram em três semanas. Os dois se uniram novamente no começo de setembro, junto de Henry Chettle, "e outros cavalheiros", para criar outra tragédia perdida, *Robert the Second, king of Scots* [Roberto II, rei da Escócia] (capitalizando o corrente sentimento antiescocês, porque Roberto II, ancestral linear de Jaime, foi um dos monarcas mais fracos que já governou aquele reino). Se pudesse haver a expectativa de que qualquer um dos dramaturgos de Londres pegasse em armas, teria sido Jonson, um nativo da cidade que fizera serviço militar nos Países Baixos (onde se gabava de ter matado um soldado inimigo numa luta individual). Mas mesmo ele estava devotando seu tempo a escrever – não apenas obras em colaboração para o Admiral's

Men, mas também uma continuação de *Every man in his humour*, que esperava vender para o Chamberlain's Men. Henry Chettle e Thomas Haughton também receberam por peças no auge do pânico da armada espanhola; o primeiro por *The stepmother tragedy* [A tragédia da madrasta], e o segundo por *The poor man's paradise* [O paraíso do homem pobre]. E se Michael Drayton, Wilson, Hathaway e Anthony Munday fossem completar *First part of Sir John Oldcastle* [A primeira parte de Sir John Oldcastle] e começar sua continuação em meados de outubro, é mais do que provável que já estivessem trabalhando juntos em agosto na primeira parte da peça. Finalmente, a alusão de John Chamberlain ao desabamento de um prédio em St. John's Street, onde um espetáculo de marionetes estava sendo apresentado em meados de agosto, oferece evidência adicional de que, com ou sem armada espanhola, a indústria de entretenimento de Londres não fora interrompida.

Duas peças no repertório do Chamberlain's Men foram particularmente adequadas ao momento. Uma foi *Henrique V*, celebrando a grandeza militar inglesa (embora, à luz das dúvidas sobre a campanha militar irlandesa de Essex e dos rumores de que essa mobilização tinha algo a ver com ele, a alusão na peça ao nosso "general" que retornava da Irlanda "com a rebelião espetada em sua espada" certamente teria sido retirada). É provável que a companhia de Shakespeare tenha sacudido a poeira de outra peça oportuna de seu repertório, *A larum for London, or the siege of Antwerp* [Um

alarme para Londres, ou o cerco a Antuérpia], publicada não muito depois. A abertura da peça reconta graficamente como a Antuérpia foi devastada depois que seus cidadãos ignoraram a ameaça espanhola e colocaram os interesses pessoais à frente do bem comum:

> Os cidadãos (que não eram senão políticos,
> cuidadosos e diligentes para preservar sua paz)
> poderão com uma hora de advertência encher suas ruas,
> com quarenta mil soldados bem equipados.[8]

Não era uma peça particularmente boa – e dava uma sensação de como podiam ser desiguais as ofertas do repertório da companhia de Shakespeare, mas tinha uma mensagem oportuna. É provável que os espectadores tivessem ficado horrorizados quando uma família de quatro pessoas, incluindo um pai cego, é chacinada. Um inglês no lugar errado na hora errada é torturado e literalmente afogado no palco – sacudido para baixo e para cima por uma corda que amarrava seus braços às costas. Virgens e matronas eram atacadas e ameaçadas de estupro, e os libidinosos espanhóis até começam a despir uma de suas vítimas no palco. Esse era o pior dos pesadelos dos elisabetanos, ainda mais poderoso nessa época, porque os espectadores sabiam que o mesmo inimigo traiçoeiro estava a caminho. Diferentemente de seus descuidados pares protestantes na Antuérpia, os londrinos, todavia, estavam armados e preparados.

Agosto se arrastava, e ainda sem nem um sinal dos espanhóis. Quanto mais o tempo passava, mais insana ficava a especulação sobre o que realmente estava acontecendo. Chamberlain escreve:

> O tipo comum não pode senão pensar que havia algum grande mistério na congregação dessas forças, e, como não podiam descobrir sua razão, fazer loucas conjecturas e projetá-las além das alturas da Lua, como algumas vezes imaginar que a rainha estava perigosamente doente; em outro momento que era para mostrar para alguns que estão ausentes que os outros podiam ser seguidos tão bem quanto eles; e que, se a ocasião se apresentasse, os serviços militares podiam ser tão bons e tão prontamente ordenados e direcionados como se estivessem presentes com muitos outros, com imaginações tão fúteis e frívolas como essas. As forças a oeste do condado ainda não foram dispensadas porque lá, mais do que em qualquer outro lugar, pode haver alguma possibilidade de perigo.

Suas crípticas alusões àqueles que "estão ausentes" e ao "perigo" esperado pelas forças defensivas "a oeste do condado" apontam ambas para Essex, sugerindo que havia receio e medo de que ele pudesse abandonar a Irlanda, desembarcar com uma força militar em Gales e marchar contra seus adversários na corte.

Na terceira semana de agosto, a exaustão psicológica e financeira era enorme. O Privy Council continuava a receber relatos conflitantes sobre os planos espanhóis e não sabia no que acreditar. Negociantes inescrupulosos estavam

exagerando nos preços para os soldados reunidos na cidade, e o lorde do almirantado precisou publicar um decreto declarando ilegais os lucros excessivos, a exploração e a especulação. O tesouro nacional, já exaurido pela campanha militar irlandesa, ainda teve que, de algum modo, cobrir a enorme despesa de sustentar todos aqueles soldados e marinheiros. Em meados de agosto, Elizabeth fez questão de pedir a Thomas Windebank para lembrar a Robert Cecil que mantivesse uma atenção cerrada nos custos muito elevados da mobilização: "Ontem à tarde", escreveu ele ao secretário de Estado, "quando Sua Majestade estava saindo a cavalo, ela mandou chamar-me e me fez escrever-lhe essas poucas palavras: 'que não deveria haver muito para tirar de um erário vazio, porque isso não era caridade'". Além disso, os vastos números de trabalhadores tirados de seus campos durante a colheita poderiam acabar provocando um tumulto ou uma rebelião em larga escala. Depois de uma série de quebras de safra de 1594 a 1597 devido ao tempo terrível e inclemente, o governo não poderia aguentar a indução de outra colheita ruim por causa de uma má orientação política. No dia 17 de agosto, os responsáveis pela defesa no sul – o conde de Bath, Sir Ferdinand Gorges e outros – dispensaram aqueles reunidos para defender a costa, justificando sua decisão com a "informação crível que tinham recebido de que nenhuma parte da frota do inimigo estava em Brest ou em Conquet". Para os soldados, não foi um momento tão prematuro quanto teriam esperado: "As propriedades nas

quais trabalhavam estariam mais deploráveis se não tivessem sido mandados para casa para ajudar na colheita, pela razão de que, por causa do tempo inclemente e da falta de braços, seu milho estava quase inteiramente perdido".

No dia 20 de agosto, Elizabeth estava farta, e disse ao lorde do almirantado para "dispensar nossos dedicados súditos reunidos em virtude de nossa ordem anterior". Ele achou que era um erro, mas aquela não era uma ordem que pudesse deixar de cumprir. Então a cidade começou a esvaziar-se novamente, considerando que o perigo já havia passado. No dia 23 de agosto, um John Chamberlain muito aliviado escreveu alegremente que "a tempestade que parecia tão sombria está quase dispersa [...] Nossas forças da artilharia são pouco a pouco dispensadas diariamente, e nesse dia eu acho que estarão bastante dissolvidas".

Mas quando Chamberlain estava enviando sua carta, novos relatos terríveis chegaram à corte. Um deles, de Plymouth, informava que os espanhóis estavam para "desembarcar 15 mil homens em alguma parte da Inglaterra e se garantiriam com outros 15 mil papistas ingleses prontos para assisti-los em seu desembarque". Sua destinação provável: Milford Haven. No sábado, 25 de agosto, não havia mais nenhuma dúvida, e o Privy Council informou ao prefeito de Londres e ao conde de Cumberland que os espanhóis "devem forçosamente estar na costa da Inglaterra a esta altura". Os soldados tão recentemente dispensados tiveram que ser chamados de volta; "a força armada da cidade", colocada "de

prontidão"; e o Tâmisa, defendido "para impedir a navegação das galés [espanholas]". Está "mais que na hora", os conselheiros acrescentaram, "de que cada súdito mostre sua obediência e sua afeição à sua soberana e a seu país". Os dias seguintes foram tensos e impressionantes. No dia 26 de agosto, 3 mil cidadãos-soldados "estavam todos paramentados e armados nas ruas, aguardando as ordens de seus capitães até depois das sete horas do relógio, sendo completamente encharcados por uma grande chuvarada", e depois "foram mandados de novo para casa, para o resto do dia". Na manhã seguinte, "outros 3 mil cidadãos, chefes de família e homens subvencionados se apresentaram no Mile's End, onde treinaram o dia inteiro".

Os exercícios, o treino e o aparato marcial continuaram inquebrantáveis até o dia 4 de setembro. Qualquer que tivesse sido a ameaça, àquela altura o perigo realmente já passara e um país exausto fez o melhor que pôde para voltar ao normal. Tranquila, Elizabeth foi para Hampton Court, onde, de acordo com um relato, foi vista através das janelas do palácio, "ninguém mais estando com ela senão Lady Warwick" – "dançando 'O pânico espanhol', para flauta e tamborim". A música foi apropriadamente intitulada. Elizabeth tinha o direito de tripudiar: lépida, ela conseguira escapar do desastre mais uma vez. A crise acabara. O que a provocara permanecia controvertido. O bem relacionado e socialmente bem posicionado Francis Bacon se recusou a aceitar a versão oficial. A afirmação de que os espanhóis

estavam chegando, escreveu ele, foi "uma fábula [...] contada por quem faria até mesmo os mais sábios acreditar nela". Talvez se tivesse tido acesso a todas as informações de espionagem e as interceptações sob o controle de Robert Cecil, ele pensasse de outra forma. Talvez não. No meio da crise, o próprio Cecil, que sabia com segurança sobre os preparativos dos espanhóis (embora o ponto questionável fosse contra quem), admitiu que exagerara, mas se defendeu com o argumento de que "o mundo está sempre pronto para gritar *crucifige* (crucificai-o) em relação a mim, como fizeram com meu pai antes de mim, sempre que desaconselhei esses preparativos".

Mais tarde, Bacon sustentou que, "no final, tudo isso foi feito para que Essex, sabendo que o país estava armado, pudesse ser intimidado de qualquer tentativa de trazer o exército que estava na Irlanda contra a Inglaterra". Era uma teoria tão boa quanto qualquer outra. Por que outro motivo a rainha teria proibido Essex de retornar à Inglaterra sem sua permissão? Para os fazendeiros ingleses retirados de seus campos e de suas colheitas, o falso alarme foi uma experiência amarga. Todos viram e sentiram os efeitos da carestia e da escassez de víveres, e alguns tinham enterrado parentes e vizinhos que morreram de inanição ou de doenças relacionadas com a fome. Um ano antes da ameaça da armada espanhola de 1599, um trabalhador de Kent foi preso sob a acusação de ter dito que a verdadeira guerra deveria ser lutada entre os ricos e os pobres; e que "ele esperava ver uma

guerra como essa neste reino, para afligir os homens ricos deste país, para retribuir sua insensibilidade de coração contra os pobres". Francis Bacon também relembrou o povo "resmungando que, se o Conselho tivesse celebrado esse tipo de Jogo de Maio, no começo de maio, poderia ter sido considerado mais adequado, mas tirar o povo do campo na época da colheita (porque então já era o outono) fora uma zombaria muito séria". Bacon percebeu que o povo inglês foi bastante esperto para enxergar através da história de seu governo, "de tal maneira que não se absteve de troças, dizendo que, em 1588, a Espanha enviara a Invencível Armada contra nós e que agora enviara a Invisível Armada".

A diferença foi clara. As duas ameaças da armada espanhola enquadraram os últimos anos do reinado de Elizabeth, e a comparação não era lisonjeira. Em 1588, a rainha se paramentara para a batalha e, de acordo com um relato posterior, tranquilizara seus súditos quando eles se reuniram para a defesa do reino em Tilbury dizendo que ela estava "decidida no meio e no calor da batalha a viver e morrer entre todos vocês, a sacrificar minha honra e até meu sangue na terra, pelo meu Deus, pelo meu reino e pelo meu povo". Eram palavras que rivalizavam com as falas arrebatadoras de Henrique V para suas tropas tão menores diante do grandioso exército do inimigo em Agincourt. Dessa vez, ela não apareceu em público; como a abelha-rainha, permaneceu escondida em sua colmeia, protegida pelos milhares de súditos que se aglomeraram para sua defesa.

Deve ter percebido que discursos propagandísticos ou mesmo uma aparição régia não mais seriam efetivos. Seu povo agora também estava desconfiado, seu ceticismo, alimentado por um recrutamento aparentemente interminável, pela dissidência na corte e pela incerteza sobre a sucessão política e religiosa. E o mesmo povo estava também nutrido pelo drama histórico de Shakespeare e de seus pares dramaturgos que, ao longo da década passada, tinham-lhes ensinado, entre outras coisas, a desconfiar das motivações de seus governantes. A censura ao que podia ser dito sobre a Irlanda ou a sucessão real, e o controle sobre as imagens régias, a sátira e a história não conseguiram parar os murmúrios e certamente não puderam devolver aquela percepção de compromisso, de esperança e de Providência que acompanhara a vitória contra a "Invencível Armada" de 1588. Política e artisticamente, não havia nada que a trouxesse de volta.

Os dramaturgos londrinos reagiram à ameaça da Armada de 1599 de maneiras bastante distintas. Para alguns, como John Marston, ela ofereceu a oportunidade de uma frase de folheto de propaganda e de um riso sardônico – "Os espanhóis estão chegando!" – em sua peça *Histriomastix*, provavelmente encenada pelos Paul's Boys (os meninos que atuavam na catedral de St. Paul) mais tarde, naquele outono. Outros entrelaçaram a ameaça na estrutura dos textos em que estavam trabalhando; mais notadamente Thomas Heywood,

cuja peça em duas partes *Edward the Fourth* [Eduardo IV], que dera entrada no Stationer's Register no dia 28 de agosto e fora levada às pressas para impressão antes do final do ano, deve ter sido revisada com a crise em mente. As plateias que assistiram à apresentação da peça de Heywood, no Boar's Head Inn, durante o pânico da armada espanhola, devem ter tido a estranha experiência de assistir a seus antepassados confrontando uma ameaça quase idêntica à sua. A terceira cena da peça, que abre com o prefeito liderando seus cidadãos defensores – "companhias inteiras/ De negociantes de tecidos, de secos e molhados, de roupas, e do resto" –, anula de maneira explícita a distância entre o passado e o presente. O prefeito pergunta: "Já ordenamos que em todas as ruas/ Eles pendurem luzes assim que a noite chegar?" E logo ficamos sabendo que "as ruas de Londres estão fechadas por correntes,/ A ponte bem fortalecida e guardada, e todos os lugares preparados". Heywood até faz o prefeito de sua história perguntar a si mesmo, anacronicamente: "E se fechássemos a passagem pelo Tâmisa/ Com essa provisão, o que temos de navios?" A analogia é muito mais complicada, entretanto, porque em *Edward the Forth* os londrinos defenderam sua cidade não contra um invasor estrangeiro, mas, sim, contra um exército inglês, comandado por Falconbridge, com a intenção de libertar o deposto rei Henrique VI da Torre de Londres. E Heywood calmamente suprime o fato de que o antepassado do conde de Essex viera em defesa dos cidadãos de Londres. Como os ventos políticos

continuavam mudando nesse ano, assim também mudou o significado da peça de Heywood.

Outros teatrólogos nem pretenderam mascarar os acontecimentos correntes em histórias passadas. Em outubro, por exemplo, uma peça anônima e agora perdida – não é claro se ela foi ou não apresentada em público – celebrou a recente vitória das tropas inglesas sobre as forças espanholas em Turnhout, nos Países Baixos. O figurino dos atores fez com que se parecessem deliberadamente com líderes ingleses, com suas barbas, seus gibões e calções típicos: "Esta tarde, eu assisti à apresentação de *The overthrow of Turnhold* [A derrocada de Turnholt]", escreve Rowland Whyte, "e vi Sir Robert Sidney e Sir Francis Vere no palco matando, massacrando e expulsando os espanhóis."

Demorou algum tempo para Shakespeare digerir o que estava acontecendo à sua volta e transformá-lo em arte. Antes que 1599 terminasse, ele descobriria como sua próxima tragédia começaria – com soldados nervosos, à noite, montando guarda. Um deles nem sabe para que ou contra quem estão de guarda e se pergunta se alguém poderia dizer-lhe a razão para a frenética preparação militar que acontece à sua volta:

> Por que esta mesma guarda estrita e mais atenta
> Tanto esgotam os súditos deste país todas as noites,
> E com esse custo diário de fundir canhões de bronze,
> E tanta compra de armamentos no estrangeiro,

Por que tanto trabalho forçado de operários de estaleiros,

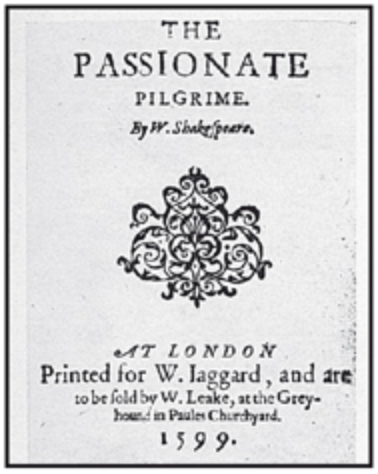
Cuja pesada tarefa não diferencia o domingo dos dias da semana?[9]

(*Hamlet*, 1.1.71–76)

O tempo está desarticulado; o estado de ânimo, sombrio; as ameaças, múltiplas e incertas. Para muitos londrinos, relembrando sua experiência no agosto passado, a cena de abertura de *Hamlet* teria provocado um estremecimento de identificação. Mas isso é adiantar nossa história.

– 10 –

O peregrino apaixonado


THE
PASSIONATE
PILGRIME.
By W. Shakespeare.
AT LONDON
Printed for W. Iaggard, and are
to be sold by W. Leake, at the Grey-
hound in Paules Churchyard.
1599.

Frontispício de O peregrino apaixonado, 1599

Não sabemos quem mencionou pela primeira vez a Shakespeare, não muito depois de abril ou maio, que um novo livro de seus poemas, *O peregrino apaixonado*, estava à venda na livraria de William Leake em Greyhound, no adro da catedral de St. Paul (e talvez em outros lugares também). Finalmente, alguns de seus cobiçados sonetos, que até então circulavam apenas entre aqueles a quem Francis Meres chamou de os "amigos privados" de Shakespeare, estavam impressos e disponíveis. A notícia teria sido recebida como uma surpresa. Ainda que

Shakespeare não pudesse negar que alguns dos sonetos de *O peregrino apaixonado* fossem seus, ele nada tivera a ver com sua publicação. E embora o livro estampasse sua autoria – testemunho de sua crescente popularidade –, ele não ganhou nada com a venda.

Como e sob quais auspícios sua poesia era publicada tinha grande importância para Shakespeare, especialmente no começo de sua carreira. Ele levara *Vênus e Adônis* com zelo à impressão, em 1593; um ano depois, teve cuidados semelhantes ao publicar *Lucrécia*, este também belamente produzido por seu amigo Richard Field. Mas, nos cinco anos seguintes, não publicara nenhum poema, incluindo nisso seus sonetos. Ele começara a escrever sonetos por volta de 1590, bem antes de partir para os dois longos poemas narrativos, e continuaria a escrevê-los e a revisá-los durante muitos anos. Além de compartilhar seus poemas com uns poucos felizardos, Shakespeare os guardava muito zelosamente – tão zelosamente que nenhum livro comum ou uma coleção manuscrita dos anos 1590 registra sequer um único deles. Podemos presumir apenas que ele deixara claro para seus amigos que os poemas não podiam circular e, com exceção dos que apareceram em *O peregrino apaixonado*, permaneceriam ocultos até que uma sequência de 154 deles fosse publicada em 1604.

Por mais desconcertante que deva ter sido ver sua poesia publicada sub-repticiamente – junto de poemas que nem sequer eram seus –, havia pouco que Shakespeare pudesse

fazer. Na Inglaterra elisabetana, os editores, e não os autores, detinham o *copyright*. O editor de *O peregrino apaixonado* foi William Jaggard, famoso para a posteridade por ter ajudado a produzir o Primeiro Fólio, em 1623, das peças de Shakespeare. Mas isso foi um quarto de século mais tarde. Em 1599, Jaggard estava no começo de sua carreira, já interessado na obra de Shakespeare, que aparentemente nada conhecia desse interesse. De alguma maneira, ele conseguira dois dos sonetos de Shakespeare que estavam em circulação: "When my love swears that she is made of truth" [Quando meu amor jura que ela é feita da verdade] e "Two loves I have, of confort and despair" [Dois amores eu tenho, de consolo e desespero]. Com esse provocativo par de sonetos em mãos, Jaggard depois surrupiou três outros sonetos irregulares (enunciados por jovens galanteadores, todos os três poetas inferiores) da peça *Trabalhos de amor perdidos*, de Shakespeare, que acabara de aparecer impressa.

Cinco dos poemas de Shakespeare não se estendiam o bastante para justificar um livro inteiro – não o suficiente para gerar um lucro decente, pois havia regras sobre quanto se poderia cobrar por um livro (não mais que um pêni para cada duas páginas de texto). Então Jaggard aumentou o livro, começando cada poema curto numa página nova, deixando a maioria dos reversos de página em branco, e acrescentou 15 outros poemas de tamanhos variados (a definição elisabetana de soneto era bastante elástica). Quatro desses poemas eram sobre os encontros eróticos de Vênus e Adônis.

Jaggard deve ter tido esperança, com bastante razão, de que eles pudessem passar como sendo de Shakespeare. Ele também não mediu esforços para colocar o material verdadeiro nas primeiras páginas do volume. Quatro desses primeiros cinco sonetos eram inquestionavelmente de Shakespeare; assim, os compradores hesitantes que folheassem as primeiras páginas teriam a certeza de que estavam levando o que seu dinheiro pagara.

Jaggard colocou *O peregrino apaixonado* à venda na loja de William Leake, em vez de fazê-lo em sua própria loja, perto da Royal Exchange. Embora reduzisse um pouco seu lucro, a decisão oferecia um verniz de legitimidade ao volume não autorizado. Recentemente, Leake adquirira os direitos para vender o best-seller de Shakespeare *Vênus e Adônis*, então na quinta edição. Para o consumidor confiante, parecia que Leake monopolizara o mercado para a poesia amorosa de Shakespeare. A estratégia funcionou. Não somente *O peregrino apaixonado* esgotou e foi rapidamente para a segunda edição antes do final de 1599, como sua forte venda também estimulou a de *Vênus e Adônis*, que, pela primeira vez, esgotou duas edições num ano civil. *O peregrino apaixonado* ficou tão popular que foi lido em voz alta até quase sua extinção: sobreviveram apenas fragmentos de uma única cópia da primeira edição (redescoberta somente em 1920) e duas cópias da segunda edição de 1599.

Desse modo, os londrinos, com uns poucos xelins para gastar, tiveram acesso ao que, até então, somente uns

poucos privilegiados tinham apreciado anteriormente. Eles também se sentiram livres para tagarelar sobre os detalhes biográficos íntimos (ainda que ficcionais) dos sonetos, porque esses poemas provocantemente alusivos quase imploravam por esse tipo de reação. Quem eram o homem e a mulher "mal dissimulada" – os dois amores "de consolo e desespero" – com quem o poeta estava envolvido? Se os mexericos sobre o livro se espalharam rápido o bastante, Shakespeare pode ter tido que explicar-se para sua mulher na vez seguinte que voltou para casa em Stratford.

É provável que Shakespeare tenha ido ver por si mesmo o que estava acontecendo com o livro na loja de Leake, pelo menos para descobrir o que estava por trás dele. Shakespeare não era estranho ao mundo dos livros de Londres, e deve ter sido presença familiar em suas livrarias e bancas de livros. Não existe maneira de ele ter comprado ou pedido emprestado nem mesmo uma fração dos livros que foram lançados e que entraram no universo de suas peças. Além das principais fontes para suas histórias britânicas e tragédias romanas, que provavelmente ele possuía – *Chronicles*, de Holinshed, e *Vidas paralelas*, de Plutarco –, ele usou centenas de outras obras. Do que sabemos sobre o apetite insaciável de Shakespeare por livros, nenhuma coleção de patrono – supondo que ele tivesse acesso a uma ou mais de uma – poderia ter acomodado sua curiosidade e amplitude. As livrarias de Londres eram, forçosamente, bibliotecas de trabalho para Shakespeare, onde ele deve ter passado um

bocado de horas lendo aqui e ali por prazer, indo de um estoque de livreiro a outro (já que, diferentemente de hoje, cada livreiro possuía um estoque distinto), anotando ideias num caderninho comum ou guardando-as na prodigiosa memória de ator. Entre suas responsabilidades de examinar com cuidado peças potenciais para o repertório do Chamberlain's Men e o tempo que passava folheando os últimos livros publicados, é difícil imaginar qualquer outra pessoa em Londres que estivesse tão informada sobre as últimas tendências literárias.

Data de 1599 um caso cuja história sobreviveu e que relaciona Shakespeare às livrarias de Londres. Por volta dessa época, outro voraz leitor elisabetano, George Buc – funcionário do governo, membro do Parlamento, escritor e frequentador de teatro –, buscou o conselho de Shakespeare sobre a autoria de uma peça anônima que comprara recentemente. Como qualquer outra pessoa do mundo teatral, Shakespeare sabia que Buc era o primeiro da fila para o emprego de Edmund Tilney, como supervisor oficial de entretenimento, de modo que podemos presumir que ele teria feito o melhor para ajudá-lo. Buc também foi um dos primeiros colecionadores sérios do teatro e do drama elisabetano. E embora a coleção de peças de Buc desde então tenha-se desmembrado, estudiosos identificaram sua escrita em cópias de 16 peças agora espalhadas em arquivos pelo mundo. Mas ninguém jamais pôde avaliar, com segurança, quantas outras edições in-quarto sobreviveram da coleção de

Buc, sem qualquer marca ou identificação. Sabemos, por causa de suas notas marginais, que Buc comprou pelo menos quatro peças antigas publicadas com atraso em 1599: *Alphonsus king of Aragon* [Afonso, rei de Aragão], *Edward I* [Eduardo I], *Sir Clymon and Clamydes* e *George a Greene, the Pinner of Wakefield* [Jorge um Verde, o pregador de alfinetes de Wakefield]. Embora todas tivessem sido publicadas anonimamente, Buc era bastante bem informado para escrever nas páginas de seus títulos que Robert Greene era o autor de *Alphonsus*, e George Peele, de *Sir Clymon* e *Edward I*. Ele não conseguiu, entretanto, confirmar a autoria de *George a Greene*. O grupo de peças se justapõe às que Shakespeare pode ter consultado nesse ano – é provável que, enquanto escrevia *Do jeito que você gosta*, ele tenha procurado por descrições de Robin Hood em *George a Greene* e em *Edward I*; e pode ter plagiado o nome do velho pastor Corino, de *Clymon and Clamydes*. Ao longo de 1599, Buc e Shakespeare podem ter cruzado seus caminhos pelas bancas de livros de Londres em mais de uma ocasião.

Depois de comprar a peça *George a Greene* na loja de Cuthbert Burby, perto da Royal Exchange, Buc começou a tentar descobrir quem a teria escrito, e deve ter sido nesse momento que encontrou ou procurou Shakespeare. Este lembrou que a peça fora escrita por um pastor ou padre, embora sua memória o tivesse deixado na mão: ele não conseguiu lembrar o nome do religioso. O lapso era desculpável. A peça fora encenada pela primeira vez havia

mais de uma década. Mas Shakespeare deu voluntariamente uma informação incomum: o próprio religioso atuara na peça, fazendo o papel do pregador de alfinetes. Um agradecido Buc anotou na página do título da peça: "Escrita por..., um ministro, que representou, ele próprio, o papel do pregador de alfinetes. *Teste* [i.e. testemunhado por] W. Shakespeare." Ele teria que preencher aquele espaço em branco em outra ocasião. Com alguma probabilidade, a conversa aconteceu perto da Royal Exchange, embora também pudesse ter ocorrido depois de um espetáculo no Curtain ou no Globe, ou ainda numa apresentação na corte. A história sugere não apenas que as peças estavam se tornando valorizadas como texto impresso, para serem lidas e colecionadas, mas também que a autoria dramática estava começando a ter importância – no exato momento em que Shakespeare estava tomando posse da sua própria.

O título de Jaggard – *O peregrino apaixonado* – diz um bocado sobre o consumidor-alvo de um livro de "W. Shakespeare". Ele estava explorando um mercado tanto quanto o estava criando. O título ecoa deliberadamente a linguagem do primeiro encontro romântico de Romeu e Julieta, quando os dois jovens apaixonados falam, tocam-se e beijam-se durante a partilha de um soneto. Enquanto Romeu se dirige à amada na linguagem gasta do amante petrarquiano, a divisão do soneto entre o jovem e o objeto geralmente silencioso de seu amor oferece uma nova peculiaridade. O soneto compartilhado pelos dois

apaixonados começa com cada um falando em quadras. Romeu, o peregrino apaixonado, fala primeiro:

> Se eu profano com minha mão, a mais indigna,
> esse santuário sagrado, a suave pena é esta:
> Meus lábios, dois enrubecidos peregrinos, estão prontos
> a suavizar esse rude toque com um terno beijo.[1]

Ao que Julieta responde:

> Bom peregrino, és injusto demais com tua mão,
> que uma devoção cortês mostra aqui;
> Pois santos têm mãos que as mãos dos peregrinos tocam,
> e palma com palma é o beijo dos que carregam as sagradas palmas*.[2]
>
> (1.5.94-101)

O título atraiu aqueles aos quais não bastara a linguagem apaixonada de *Romeu e Julieta*. Escritores da época fizeram piadas sobre os jovens que dormiam com uma cópia da peça debaixo do travesseiro e sobre outros que destrinchavam a obra de Shakespeare a fim de encontrar e decorar as linhas mais ardentes. Apenas um ano antes, John Marston zombara dos jovens da cidade de cujos "lábios [...] fluem/ Nada senão puro e simples Julieta e Romeu". Foi uma piada corriqueira, vendida a varejo numa peça universitária encenada em Cambridge no final de 1599, chamada *The return of Parnassus, part on*, [O retorno do Parnasso, parte 1], na qual um personagem prevê que outro não deixará de plagiar Shakespeare: "Não teremos nada senão puro Shakespeare e

fragmentos da poesia que ele reuniu nos teatros." Ele tinha razão. Um momento depois, o personagem tenta fazer passar os versos românticos de *Romeu e Julieta* como se fossem seus. E para o caso de alguém perder o ponto que interessava, quando Jaggard publicou a terceira edição de *O peregrino apaixonado*, em 1612, ele colocou na folha de rosto que o volume continha "certos sonetos amorosos".

Por causa da embalagem esperta de Jaggard, a maioria dos leitores de *O peregrino apaixonado* supôs que o volume inteiro fora escrito por Shakespeare. E seus admiradores continuaram a acreditar nisso nos 200 anos seguintes. Somente no século XIX é que os pesquisadores céticos atribuiriam a metade dos versos românticos de *O peregrino apaixonado* a outros poetas. Atualmente, dez dos seus poemas permanecem sem indicação de autoria. Vez ou outra, o argumento ainda é apresentado para atribuir a Shakespeare os quatro poemas do livro sobre Vênus e Adônis. Como os especialistas que há pouco fizeram manchetes ao afirmar que Shakespeare escreveu poemas como "Shall I die" [Eu morrerei] e "Funeral elegy" [Elegia fúnebre] admitiriam com relutância, é surpreendentemente difícil distinguir Shakespeare num dia inconstante de um de seus imitadores em um dia muito inspirado. Alguns dos maiores nomes dos séculos XVIII e XIX na história da crítica relacionada a Shakespeare – Malone, Theobald, Furnivall, Dyce, Collier, Dowden e Halliwell-Phillips – asseguraram que a maioria dos poemas de *O peregrino apaixonado* era de Shakespeare.

Podemos apenas presumir que poucos, exceto por um pequeno círculo social de poetas e seus admiradores, teriam sabido melhor ou pensado de outra maneira.

Alguns escritores podem ter sido lisonjeados com a artimanha de Jaggard. Não Shakespeare, que se ofendeu com o que Jaggard fizera e deixou que todos soubessem: a publicação de *O peregrino apaixonado* somente tornaria mais difícil desfazer sua reputação como o poeta dos "versos que roubavam os corações". Nossa fonte de informação é seu colega poeta e dramaturgo Thomas Heywood (cuja obra mais tarde foi surrupiada pelo inescrupuloso Jaggard, que a atribuiu a Shakespeare para encorpar a terceira edição do livro). Naquele momento, Heywood reclamou ruidosamente sobre essa "injúria manifesta" – ele quis deixar claro que era Jaggard, e não ele, o culpado pelo roubo. Heywood lembrou que o próprio Shakespeare sofrera tratamento similar nas mãos de Jaggard quando *O peregrino apaixonado* foi publicado pela primeira vez. Shakespeare, escreve ele, "ficou muito ofendido com a audácia de M. Jaggard (que dele nada sabe) em usar seu nome".

É difícil saber o que teria ofendido mais Shakespeare quando ele folheava o livro que carregava seu nome: o choque de ver seus sonetos impressos ali ou o indício da possível traição de um amigo, que os entregara a Jaggard? Ou, quem sabe, o que mais o irritava era o fato de o editor ter tirado do contexto três poemas intencionalmente ruins de *Trabalhos de amor perdidos*? O mais fraco deles, escrito em

alexandrinos claudicantes, aparece como o quinto poema na coleção. Os primeiros oito versos são suficientes para explicitar o âmago do assunto:

> Se Amor me faz perjuro, como jurar ao amor?
> Oh, nunca pôde a fé manter-se, senão dedicada à beleza:
> Embora perjuro para mim, a ti me provarei constante,
> Esses pensamentos, para mim como carvalhos, para ti como salgueiros inclinados.
> Estuda suas folhas inclinadas, e faz da sua escrita teus olhos,
> onde todos aqueles prazeres que o engenho pode compreender vivem.
> Se o conhecimento for a marca, conhecer-te há de bastar:
> bem cultivada é a língua que pode elogiar-te bem.[3]

Como Polônio poderia ter dito neste ponto, "Isso é muito longo" (e, se tivesse lido o terceiro poema, também surrupiado de *Trabalhos de amor perdidos*, ele poderia ter chamado "juramento de bruma" de "frase odiosa"). Shakespeare escrevera "Se amor me faz perjuro" para o jovem galante Berowne e, para reduzir ainda mais seu efeito, fez o poema ser lido em voz alta, não pelo próprio apaixonado, mas por um cura. É improvável que Shakespeare apreciasse a ironia da vida imitando a arte, porque também na peça o soneto termina nas mãos erradas, tendo "acidentalmente [...] se extraviado"[4] (4.2.138).

Em vez de oferecer a virtuosidade linguística fascinante do que acabaria sendo conhecido como um soneto "shakespeariano" – exatamente o tipo de jogo verbal que os

leitores encontraram nos dois primeiros poemas de *O peregrino apaixonado* –, o esforço de Berowne simplesmente ensaia conceitos petrarquianos corriqueiros e batidos. Em *Trabalhos de amor perdidos*, Shakespeare não deixa dúvida sobre o quão fraco é o poema, e a melhor coisa que qualquer um dos personagens no palco consegue encontrar para elogiar é a caligrafia do autor. Shakespeare ficou se perguntando o que era pior: leitores desconsiderando-o com um de seus esforços mais fracos ou, alternativamente, apreciando totalmente seu estilo convencional e esperando que ele escrevesse mais daquele jeito?

Para Shakespeare, uma coisa era ser confundido com poetas menores; outra, e aí uma experiência muito mais desconfortável, era ter um poema discutivelmente melhor que qualquer um que ele já publicou atribuído a ele:

> Vive comigo e sê meu amor,
> e iremos provar todos os prazeres
> que colinas e vales, várzeas e campos,
> e todas as montanhas ecarpadas produzem.
>
> Lá sentaremos sobre as rochas,
> e veremos o pastor alimentar seus rebanhos,
> junto a rios rasos, a cujas cascatas
> pássaros melodiosos cantam madrigais.
>
> Lá farei para ti uma cama de rosas,
> com mil buquês fragrantes,

um chapéu de flores e um manto
bordado inteiro com folhas de mirto.[5]

Mesmo nessa versão abreviada, "Live with me, and be my love" [Viva comigo e seja meu amor] é uma das mais belas e elegantes expressões da poe- sia pastoril inglesa, sua visão é tão precária a ponto de implorar por uma resposta ou uma refutação. E poetas contemporâneos, incluindo Sir Walter Ralegh, John Donne e Henry Petowe, responderam nesses feitios. Atualmente, sabemos que foi Christopher Marlowe quem escreveu esses versos extraordinários e que Ralegh foi supostamente o autor da resposta mais famosa, uma estrofe que é apensada à lírica em *O peregrino apaixonado*:

Se o mundo e o amor fossem jovens,
E a verdade [estivesse] na boca de todos os pastores,
Esses belos prazeres poderiam conduzir-me
A viver contigo e ser teu amor.[6]

Mas, em 1599, nenhum dos poemas fora publicado ou atribuído. Somente um ano depois, na coleção rival *England's Helicon* [Hélicon da Inglaterra], o poema de Marlowe foi corretamente atribuído (ao passo que o de Ralegh foi assinalado como "Ignoto"). Mas, para a maioria dos leitores de *O peregrino apaixonado*, a atribuição a Shakespeare, o poeta amoroso, fazia sentido, e a corroboração da autoria de "Live with me and be my love" a ele se estendeu até o século XIX.

O próprio Shakespeare estava bem ciente da autoria de Marlowe. Ele também sabia da inserção do poema em *The Jew of Malta* [O judeu de Malta], de Marlowe, muitíssimo popular na época, em que uma versão exagerada dessa inocente fantasia pastoril é recitada por Ithamore, um escravo e vilão, numa cena em que esse está deitado no colo de uma prostituta, Bellamira:

> Os prados, os pomares e as alamedas de prímulas,
> Em vez de ciperáceas e colmos, carregam cana-de-açúcar:
> Nesses bosques, pelo que está claro acima,
> Você deve viver comigo e ser meu amor.[7]
>
> (4.2.101-4)

Marlowe não só inventara o pastoril perfeito como também mostrara o quão facilmente sua força de imaginação podia ser parodiada.

O próprio Shakespeare oferecera seu tributo pessoal ao poema, apenas um ano antes, em *As alegres comadres de Windsor*, em que os versos de "Live with me" são proferidos numa versão levemente truncada no sotaque galês pesado do pároco Evans. Evans está aguardando nervosamente para lutar num duelo, e sua mente vagueia desamparadamente dos versos líricos de amor de Marlowe para os versos desesperançados do Salmo 137:

> A rasos rios, a cujas quedas
> pássaros melodiosos cantam madrigais;

Ali faremos nossos pés de rosas,
e mil buquês fragrantes.
A rasos…

Piedade, tenho muita vontade de chorar.

Pássaros melodiosos cantam madrigais
Quando me sentava na Babilônia
E mil buquês vagantes,
a rasos, etc.[8]

(3.1.16–25)

Esse tipo de citação direta de outro escritor elisabetano – a despeito das palavras mal pronunciadas e das confusões – é incomum na obra de Shakespeare e, até aquele momento, quase inédito em suas peças. Mesmo antes da publicação de *O peregrino apaixonado*, Marlowe, embora estivesse morto havia seis anos, ainda estava na mente de Shakespeare.

A PUBLICAÇÃO DE *O PEREGRINO APAIXONADO* SIGNIFICARIA POUCO MAIS QUE uma nota de rodapé em sua carreira não fosse o impacto que teve na opinião de Shakespeare sobre seus poemas surrupiados, sobre Marlowe e o poema pastoril, e, através de ambos, sobre *Do jeito que você gosta.* Depois que ele apareceu como o poema de abertura em *O peregrino apaixonado*, Shakespeare retomou "When my love swears that she is made of truth" e o alterou. A cópia que chegara às mãos de Jaggard pode ter introduzido uns poucos erros, mas a diferença entre as duas versões (especialmente quando

comparadas com as versões dos demais sonetos publicados por Jaggard) deixa claro que as revisões foram de Shakespeare. Embora pudesse tê-lo revisado em qualquer momento entre 1599 e 1609 (quando ele reapareceu em seu *Sonetos*), é possível que Shakespeare tivesse sido estimulado a fazer as mudanças logo depois que o poema apareceu impresso. É impossível saber se Shakespeare se viu pessoalmente reivindicando um poema que lhe fora arrebatado inoportunamente ou se vê-lo impresso lhe propiciou perceber seus defeitos. Ele não mudou muito, mas o efeito cumulativo é impressionante. Como Michelangelo cinzelando uma figura presa na pedra, Shakespeare, com uns poucos traços de pena, permite o surgimento de um poema muito mais complexo. A transformação aponta o caminho para uma nova visão cômica, no âmago de *Do jeito que você gosta*.

Shakespeare pode muito bem ter trabalhado nos outros sonetos ao longo de 10, 15 e até 20 anos, entre a concepção e a publicação (nenhuma surpresa, então, quando ele fala de seus papéis "amarelados com a idade", no soneto 17). Shakespeare mantinha bem junto à mão um maço de 40 ou mais folhas de papel dobradas ao meio, cada folha com quatro lados para escrever, cobertas de sonetos em vários estágios de conclusão (foi apenas no começo do século XVII que os escritores começaram a usar folhas individuais de papel). Alguns dos poemas que apareceram em 1609 não parecem efetivamente terminados. Outros são tão polidos e

refinados que nem mesmo uma sílaba pode ser alterada sem sérios danos à sua arquitetura. Diferentemente de poetas rivais como Michael Drayton e Samuel Daniel, que também retrabalhavam suas sequências de sonetos durante várias décadas, mas que preferiam publicar cada nova versão, Shakespeare manteve em privado o progresso de seus poemas. Isso apenas sugere que eles tinham valor diferente para ele, que preenchiam diferentes necessidades criativas, inclusive servir como pontos de ressonância, rascunhos grosseiros para os temas maiores e dinâmicas de suas peças.

Sabemos muito pouco sobre como Shakespeare trabalhava – onde ele gostava de escrever, o quanto ele revisava, o que lhe era difícil, o que lhe era fácil. Toda evidência que temos a respeito é de suas peças e poemas; e uma das poucas cenas em que Shakespeare descreve o ato de escrever – em *Lucrécia* – inclui uma parcela saudável de rasurar, um fluxo urgente de pensamentos que tentam forçar a chegada ao mesmo tempo e uma insistência implacável de fazê-lo com perfeição. Isso pode ser o mais próximo que consigamos chegar do processo de escrita de Shakespeare, um retrato do artista trabalhando, o "Will" autobiográfico em guerra com a inteligência, o espírito, a graça, a agudeza, tentando controlar a grandiosa premência das ideias. Aqui está *Lucrécia,* enquanto "se prepara para escrever":

> Primeiro planando sobre o papel com sua pena.
>
> Desprezo e aflição um combate acirrado lutam;

o que a verve põe é riscado com vontade;
Isto é elegante demais, isto, rude e mau.
Como uma multidão de gente diante de uma porta
suas ideias se amontoam, qual deve ir antes.[9]

(1297-1302)

O que Shakespeare descreve nesses versos não é tanto sobre escrever, mas, sim, sobre revisar. Isso combina com o que sabemos a respeito de como ele costumava trabalhar, que era trabalhar repetidamente sobre as mesmas histórias, em vez de inventar outras. Um olhar de relance sobre peças que ele escreveu até 1599 confirma isso. A peça que ele estava escrevendo naquele momento, *Do jeito que você gosta*, remodela a história da popular *Rosalinda*, de Thomas Lodge. Shakespeare tinha um dom para ler ou ouvir algo, intuir e depois revelar seu potencial irrealizado. Para ele, não devia ser fácil resistir ao impulso de aprimorar as coisas enquanto as lia ou representava a obra de outro escritor. Com o poema "When my love swears", Shakespeare voltou àquele mesmo olhar crítico – "*Isto é elegante demais, isto, rude e mau.*"[10] – para sua própria criação.

Primeiro, a versão que apareceu como o poema de abertura do livro *O peregrino apaixonado*:

Quando meu amor jura que é verdadeira,
eu acredito nela (embora saiba que mente)
Que ela possa me achar um jovem não treinado,
inábil nas falsas invenções do mundo.

Assim achando vaidosamente que ela me acha jovem,
embora saiba que meus anos há muito passaram seu melhor:
Eu, sorrindo, dou crédito à sua língua que fala falsidades,
corrigindo as faltas do amor com a calma intranquila do amor.
Mas por que diz meu amor que ela é jovem?
E por que não digo eu que eu sou velho?
Oh, o melhor hábito do amor é uma língua melíflua.
E a idade (no amor) não ama ter os anos revelados.
Por isso mentirei com amor, e amor comigo,
já que nossas faltas no amor assim serão sufocadas.[11]

A premissa do soneto é direta, fácil de compreender, ainda que um pouquinho cínica: é uma relação fadada ao fracasso, construída sobre mentiras. Ele sabe que ela mente sobre ser fiel, mas não a contesta, esperando, desse modo, que ela pense que ele é um novato nesse jogo. E mente para ela sobre sua idade (embora ele saiba que seus "melhores anos já se foram"). Entretanto, ela é mais mentirosa, porque mente não só sobre a fidelidade, mas também sobre a idade ("Mas por que razão minha amada diz que é jovem?").

O orador do soneto se defende, isolado e confortavelmente misógino. Vemos o caso amoroso da perspectiva dele, e apenas dele. Não existe reciprocidade aqui, apenas sexo e ilusão. É apenas um pequeno passo para a desilusão e a raiva sóbria do "soneto 129" – "O custo do espírito numa perda de vergonha/ É a luxúria em ação".[12] São nos versos centrais aqui que ficamos sabendo que o orador joga com as cartas

ocultas, sem nada revelar. Ele está convencido de que é superior a ela nesse jogo amoroso: "Eu, sorrindo, dou crédito à falsidade de sua fala,/ Afrontando erros com a trégua malévola do amor."[13] Aqui, a fala antecipa as palavras amargas de Hamlet sobre a impostura de Cláudio – "sorria, sorria e seja um canalha"[14] (1.5.108) – , com sugestões também de um blefe parecido com o de Iago, "afrontando" aqueles que ele engana.

O mais extraordinário na revisão que Shakespeare fez desse poema é o quanto ele o altera em termos econômicos. Aqui está a versão revisada como apareceu na edição dos sonetos completos de 1609:

> Quando meu amor jura que é toda verdadeira,
> Eu acredito nela, embora saiba que mente,
> que ela possa me achar um jovem não treinado,
> ignorante das falsas sutilezas do mundo.
> Assim pensando vaidosamente que ela me acha jovem,
> embora ela saiba que meus dias melhores já passaram:
> simplesmente dou crédito a sua língua que fala falsidades,
> em ambos os lados então a verdade simples foi suprimida.
> Mas por que não diz ela que é injusta?
> Oh, o melhor hábito do amor está na aparente confiança,
> e a idade no amor não ama ter os dias revelados.
> Por isso mentirei com ela, e ela comigo,
> e em nossas faltas pela mentira ficaremos lisonjeados.[15]

A primeira quadra permaneceu quase toda sem mudanças: "inapto",[16] substituído por "ignorante",[17] e "artifício",[18] por "sutilezas",[19] suavizando um pouco as arestas, embora não muito mais que isso. E substituiu, por exemplo, duas palavras que ocorrem apenas na primeira metade das obras de Shakespeare por outras: "*unlearned*" [ignorante] e "*subtleties*" [sutilezas], que ele preferiu usar mais tarde em sua carreira.

A mudança mais significativa é também a mais sutil. Ao trocar "eu sei",[20] por "ela sabe",[21] no verso 6, ele introduz uma compreensão e uma subjetividade compartilhadas. Agora testemunhamos um jogo de amantes, no qual o desempenho de cada um leva ao entendimento comum. Como Edward A. Snow (que escreveu convincentemente sobre esses poemas) observa: "é a diferença entre 'eu posso ser capaz de enganá-la, mas não posso enganar a mim mesmo', e 'eu posso ser capaz de enganar a mim mesmo, se não estivesse tão consciente do quanto ela me conhece, como minha verdade é óbvia para ela'". Apenas na versão revisada o orador aprende a enxergar-se através dos olhos da amante. Não mais estamos ouvindo alguém se gabar de um caso amoroso; ao contrário, estamos vivenciando a excitação e a confusão que se sente quando se está apaixonado.

O par de versos mais grosseiro na antiga versão do poema (no qual o orador se esconde atrás de sua máscara) é retirado e substituído por "Simplesmente eu acredito na falsidade da sua fala/ Agora, a verdade é suprimida nos dois lados".[22]

Esses versos são o âmago do poema revisado: a verdade simples é mutuamente suprimida, de modo que uma verdade maior e mais complexa compartilhada pelos amantes possa florescer, e é essa verdade que define e sustenta seu amor.

Shakespeare também volta atrás e remodela as mentiras (no poema revisado as coisas são simétricas: cada amante agora diz apenas uma mentira). As falsidades, que antes significavam enganar, agora aparecem como jocosas e intencionais. Como Edward A. Snow conclui, a "antiga versão nos faz sentir a impossibilidade da relação, *a posteriori*, seu ajustamento, sua conveniência, sua inevitabilidade". Na versão do poema que aparece em *O peregrino apaixonado*, o orador está apenas se enganando quando "mente com amor"; na versão revisada, ele mente para a amada nos dois sentidos da palavra – de mentira e de ilusão –, e suas falsidades jocosas garantem sua afeição. No final da versão revisada, seu amor é magnânimo, e não sufocante. Esse sentimento de mutualidade, de se fundirem, repica distante nos sons harmoniosos e cadentes da parelha de versos que fecha o poema: "Ela [...] eu [...] nós [...] ser".[23]

– 11 –

Simples verdade suprimida

CANTVS. VI. THO. MORLEY.
T was a louer and his lasse, With a haye with a hoe and a haye nonie
no and a haye nonie nonie no , That o're thé greén cornē fields did passe in spring time, ij, ij.

"It was a lover and his lass" [Era um amante e sua namorada], Thomas Morley, First book of Ayres, 1600

No âmago de *Do jeito que você gosta* está a relação de Orlando e Rosalinda, que muda de um amor autocentrado para outro complexo e mútuo. Como a versão revisada de "When my love swears", *Do jeito que você gosta* atinge isso através de um jogo de papéis e da supressão das verdades simples. Shakespeare transfere para uma tela maior na peça aquilo que delineou no soneto revisado, e o resultado marca um avanço significativo na maneira como

ele manuseava o personagem e a intimidade. Shakespeare consegue criar uma relação tão emocionalmente complexa que o amor parece genuíno (mesmo que, de maneira paradoxal, ele o faça estabelecendo e demolindo convenções literárias). Podemos gostar de *Romeu e Julieta* e angustiar-nos com o destino deles, mas reagimos à intensidade e não à complexidade de seus sentimentos. Com *Do jeito que você gosta* não é mais assim: a intensidade se tornou um risco. Quando Rosalinda, embora muito apaixonada por si mesma, observa em si a afronta devastadora de morrer por amor, é apenas mais uma mentira que os amantes contam: "Essas são todas mentiras. Os homens morrem de tempos em tempos, e os vermes os têm comido, mas não por Amor."[1] (4.1.100-1)

Shakespeare retira a heroína convencional de uma história popular e a transforma em alguém que nós sentimos que conhecemos ou que queremos conhecer. Como ele o faz e como depois a contempla com a engenhosidade para instruir o "jovem inculto"[2] a quem ama sobre quem ela é e o que significa intimidade são alguns dos mistérios da criação literária. Esse choque de realismo pode muito bem ter surpreendido os elisabetanos escolados numa arte dramática que fora, até então, apenas raras vezes naturalista. Diferentemente dos elogios contemporâneos para os sucessos anteriores de Shakespeare nas peças históricas e nas tragédias, em relação a *Do jeito que você gosta* ocorre apenas o silêncio. Das peças mais encenadas nos tempos

atuais, ela foi publicada apenas no Fólio de 1623, e passaria mais de um século antes que fosse mencionada ou encenada outra vez. Pode ser que Shakespeare tenha feito novas exigências às suas plateias – introduziu tanto que não foi absorvido facilmente – e os espectadores saíram perturbados do Globe. Era uma peça não apenas sobre a sua época, mas também à frente dela.

Há um bocado de coisas acontecendo em *Do jeito que você gosta* e em muitos níveis. Em última análise, entretanto, tudo nesse drama relativamente sem enredo – sua estrutura política, seu palhaço e satirista, seus múltiplos casamentos, sua inclinação sexual, suas reflexões sobre a poesia e o pastoril – é subordinado à história dos amantes centrais, Orlando e Rosalinda. Seu relacionamento é o motor que movimenta *Do jeito que você gosta,* e o sucesso ou o fracasso da peça depende do quão convincentemente Shakespeare conta essa história.

Com exceção de Romeu, Orlando é o herói mais apaixonado que Shakespeare havia criado até então. Nas primeiras trezentas linhas da peça, nós o vemos às turras com seu cruel irmão mais velho, Olivério (que reteve seu patrimônio e impediu sua educação formal), e, depois, embora sobrepujado, tratar brutalmente um campeão de lutas. Nessas cenas de abertura, Orlando fala com o mesmo vigor com que luta. Mas sua eloquência o abandona depois que ele e Rosalinda se apaixonam à primeira vista. Quando Rosalinda lhe oferece um presente, Orlando fica mudo, de tal

maneira mudo que nem consegue agradecer à moça. E a despeito dos esforços dela para manter vívida uma conversa lânguida, ele ainda não "consegue falar com ela". Orlando pode estar apaixonado, mas, àquela altura, não tem a menor ideia do que o amor significa. Se vai conquistar uma heroína tão extraordinária quanto Rosalinda – e se as plateias abençoarem sua união –, ele precisa estar mais que enamorado. Ele precisa aprender tanto o que é o amor quanto o que não é amor, e tem de aprender a conhecer Rosalinda.

Mas ele começa de forma desastrada, apoderando-se do instrumento da poesia para expressar seu amor. Perambula pela floresta de Arden , desfigurando árvores, espetando-lhes poemas ou escrevendo o nome de Rosalinda no tronco. Podemos entreouvi-lo quando ele entra no ato III, cena II, em meio a um poema, e o que escutamos são os últimos dez versos (duas quadras e uma parelha) de um soneto shakespeariano (com seu esquema de ritmo diferenciado: abab, cdcd, efef, gg):

Espera lá, meu verso, em testemunho do meu amor;

E tu, três vezes coroada rainha da noite, avalia

Com teu olho casto, de tua pálida esfera acima,

Teu nome de caçadora que minha vida toda agita.

Ó Rosalinda! Estas árvores serão meus livros,

Nestes troncos gravarei meus pensamentos,

E cada olho que nesta floresta enxerga

Verá tua virtude estampada por toda parte.

Corre, corre, Orlando, entalha em cada árvore

A formosa, a casta, e inexprimível ela.[3]

(3.2.1–10)

É um traste deplorável. Orlando é um poeta inferior e um amante inadequado. Ele não tem ideia de que Rosalinda também está na floresta nem parece importar-se. Só importa declarar obsessivamente seu amor. O desafio de Shakespeare (e, em breve, de Rosalinda) é de levar Orlando para além dessa visão pomposa e bombástica do amor. Shakespeare incluíra sonetos em *Trabalhos de amor perdidos* e em *Romeu e Julieta* e o fizera recentemente no epílogo de *Henrique V*. Mas, nas águas de *O peregrino apaixonado*, ele raramente introduziu um poema numa peça outra vez. Eles somente apareceram em *Tudo bem quando termina bem* (*All's Well* – 3.4.4–17) e em *Cimbelino* (5.4.93–110); o soneto de *Do jeito que você gosta* é incompleto, pois falta a primeira quadra, para desencorajar o tipo de roubo que Jaggard cometera.

Orlando não consegue controlar-se, nós somos submetidos a um mau poema atrás do outro, e a peça, como uma paródia do próprio *Peregrino apaixonado*, oferece uma antologia de ardente mas terrível poesia de amor. O pior é um tedioso poema de oito versos, com ênfase palpitante no quarto verso e piorado pela rima monótona. Rosalinda o encontra na floresta e entra em cena lendo-o em voz alta:

Do leste ao fim do oeste

Nenhuma joia é como Rosalinda.
Seu valor, montado sobre o vento,
Através do mundo carrega Rosalinda.
Todos os quadro mais belos alinhados
Não são senão negro para Rosalinda.
Que nenhum rosto permaneça na mente
Apenas o da bela Rosalinda.[4]

(3.2.86-93)

Não é necessário muito esforço para produzir grande quantidade desse verso rotineiro, e o bobo Touchstone, que entreouve Rosalinda lendo o poema, não pode resistir e oferece uma versão obscena de sua própria lavra que termina assim:

A noz mais doce tem a casca mais amarga;
Uma tal noz é Rosalinda.
Aquele que encontrar a mais doce rosa
deve encontrar o espinho do amor e Rosalinda.[5]

(3.2.107-110)

Shakespeare não poupa esforços para fazer de Orlando um caso sem esperança, desesperadamente necessitado de cura para seu péssimo versejar, se não de sua ardente paixão adolescente (espelhada e fomentada por seu petrarquismo rançoso e bolorento). Esse poema apaixonado do peregrino, o mais longo e o último em louvor de Rosalinda, desenreda metricamente quando chega à sua parelha final de versos:

Assim Rosalinda, de muitas partes,
por sínodo celestial foi planejada
de muitas faces, olhos e corações
para ter os toques mais apreciados.
O Céu queria que ela esses dons tivesse
e que eu vivesse e morresse seu escravo.[6]

(3.2.147–52)

Rosalinda não quer mais saber disso: "Oh, gentilíssimo Júpiter, com que tediosa homilia sobre o amor você cansou seus paroquianos."[7] (3.2.153–54) Ela também não pode resistir a salientar as falhas métricas dos versos: "Alguns deles têm mais pés do que os versos suportariam."[8] (3.2.163–64) No meio da peça, Shakespeare arranja as coisas para tirar vantagem de seus amantes, a distância entre essa poesia artificial e a intimidade ge- nuína aparentemente intransponível. Numa comédia que, de outro modo, não tem muito conflito – aqui não existe um pretendente rival ou pais raivosos para separar os amantes –, esse é o obstáculo que precisa ser vencido.

Shakespeare se apoderou da trama do romance em prosa *Rosalind*, de Thomas Lodge, para usar em *Do jeito que você gosta*. No final dos anos 1580, Lodge fora contratado para uma viagem de exploração às Ilhas Canárias e, para ocupar as horas ociosas, carregou a cópia de um poema do século XIV chamado "The tale of Gamylon", que na época atribuíam a

Chaucer. Em 1590, Lodge publicou uma versão amplamente revisada, transformando a história masculina de um proscrito num romance pastoril entretecido com a lírica petrarquiana. *Rosalind* ficou tão popular que teve mais três edições, até que Shakespeare lhe dedicou toda a sua atenção em 1599. Não sabemos qual edição ele usou, mas, devido à extensão de sua dívida com o texto, ele deve ter possuído um exemplar, ou pedido algum emprestado. Uma década depois de sua publicação, parte do apelo de *Rosalind* era nostálgica: o livro era produto de uma era de ouro na história elisabetana, o período imediatamente seguinte ao grande triunfo sobre a Invencível Armada, em 1588.

A nostalgia exerceu sua influência em Shakespeare também. Como muitas das outras fontes de pesquisa e referência que usou nesse ano, *Rosalind* data mais ou menos da época em que ele se mudou para Londres e começou a escrever. Numa década de carreira, quando sua obra começa a tomar nova direção, Shakespeare precisava de definições. Ele se viu refletindo sobre aquela época passada, quando começou a aprofundar-se na cultura literária, analisando as mudanças que tinham ocorrido e que tipo de escrita não mais era possível.

Na década anterior, os dramaturgos elisabetanos em busca de histórias para transformar em peças ignoraram *Rosalind*; não parecia haver muito enredo para sustentar uma comédia. Nem mesmo Lodge, que era um autor teatral capaz, tentou dramatizá-la. Embora frágil e de pouca consistência, a

narrativa de *Rosalind* era longa o bastante para as necessidades de Shakespeare. Ele usou profusamente a história de como dois jovens acabam na floresta e a subtrama de usurpação e de restauração política que emoldura a obra de Lodge. Manteve todos os personagens principais, mas mudou alguns poucos nomes (incluindo o do herói de Lodge, Rosader, para Orlando).

Intuitivamente, Shakespeare enxergou o que Lodge não conseguira desenvolver. Parte do problema é que *Rosalind* não tinha ironia nem humor. E, apesar de o material estar todo lá, uma oportunidade atrás da outra fora desperdiçada. Lodge tivera a ideia maravilhosa de fazer Rosalinda disfarçar-se de homem, um jovem chamado Ganimedes (com todas as sugestivas associações homoeróticas que iam com o nome do amado copeiro de Júpiter), e, nesse disfarce, flerta com o homem que ama: "Eu representarei Rosalinda, e você será como sua arte, Rosader." Mas em Lodge isso serve principalmente como desculpa para os dois começarem um duelo de sonetos como "The wooing eclogue betwixt Rosalind and Rosader" [A égloga cortês entre Rosalinda e Rosader]. Lodge também inventou o falso casamento dos amantes, com Rosalinda ainda disfarçada de homem. Mas, da perspectiva de Shakespeare, Lodge não conseguiu enxergar o tanto que poderia ter feito com essa e outras sequências imaginárias extraordinariamente ricas. O motivo pelo qual os outros dramaturgos não reconheceram esse potencial diz um bocado sobre os notáveis dons de

Shakespeare como revisor e também sobre sua profunda compreensão do funcionamento da comédia. E também sugere que havia alguma verdade no ataque ciumento de Robert Greene a Shakespeare em 1592, quando ele advertiu seus colegas dramaturgos sobre esse jovem rival, "um corvo arrogante, que se embeleza com nossas plumas". Ele compreendeu o quão facilmente Shakespeare podia saquear o estilo alheio, fazendo com que os autores que ele imitara se sentissem enganados.

Quando Shakespeare firmou seu olhar na história de Lodge, viu o que poderia fazer de bom com uma poesia ruim. O tipo de adoração inquestionável do petrarquismo que define *Rosalind* – tão na moda quando foi escrito, nos anos 1580 – estava demasiado maduro. Existe um poema particularmente martirizante na obra de Lodge, chamado "Rosalind's description" [Descrição de Rosalinda], uma anatomia petrarquiana da cabeça aos pés, incluindo versos desafinados sobre seus seios ou "mamilos" (*paps*):

> Seus mamilos são centros de deleite,
> Seus mamilos são órbitas de moldura celestial,
> Onde a natureza molda o orvalho da luz,
> Para a perfeição com o mesmo,
> Ei, ah, se ela fosse minha.[9]

Parece que a palavra se alojou na memória de Shakespeare e já inspirara a parte de Bottom – como o amante Píramo –

numa paródia de má representação romântica na peça dentro de uma peça em *Sonho de uma noite de verão*:

> Venham, lágrimas, derramem-se;
> Para fora, espada, e fira
> o mamilo de Píramo;
> Sim, esse mamilo esquerdo,
> onde o coração salta.[10]
>
> (5.1.291–95)

A história de Lodge – com sua heroína disfarçada, sua mistura de pessoas de todas as categorias e seus movimentos da cidade para o campo e vice-versa – já continha muitos dos ingredientes básicos da comédia shakespeariana. E sua trama mínima era elástica o bastante para permitir que Shakespeare complicasse o movimento da peça sem estragar sua coreografia básica. Para esse fim, Shakespeare povoa a peça com um elenco maior de personagens, incluindo o melancólico Jacques, o bobo apalhaçado Touchstone, e os rústicos Guilherme e Audrey. A linha da história segue uma série de encontros na floresta aparentemente casuais: Rosalinda e Orlando encontram Jacques, que por sua vez confronta Touchstone, que desafia Guilherme e corteja Audrey, e assim por diante. Seus breves encontros viram cenas de disputas, nas quais tudo é debatido, do filosófico ao mundano, quando personagens da corte e do campo se veem atraídos e enganados uns pelos outros. Há muito mais falas do que ação. No final, os amantes são reunidos, e as ameaças

políticas, removidas. A história de Lodge acaba em três casamentos: Shakespeare não conseguiu resistir e acrescentou um quarto.

Do texto original de *Rosalind*, as únicas palavras que Shakespeare deixou praticamente inalteradas foram as do prefácio, em que Lodge diz a seus leitores: "Se gostais dele, está bem; e ainda assim, eu serei vosso por dever, se fordes meus, com simpatia."[11] Encurtado e completamente transformado em suas implicações, funcionou muito bem como título: *Do jeito que você gosta*. As palavras resumem o que Shakespeare quer fazer aqui; aparentemente, oferece à plateia apenas o tipo de história convencional, a que ela ia assistir nas casas de espetáculo, ainda que, ao mesmo tempo, desdobre os horizontes que ela acha que está buscando numa comédia.

A criação por Shakespeare de uma peça com um papel feminino tão dominador e complicado é um tributo às qualidades de um jovem ator sem nome para quem ele escreveu o papel de Rosalinda. Shakespeare tinha tanta confiança no talento e na habilidade cênica desse jovem que lhe destinou um quarto das falas da peça. Nem mesmo Cleópatra falaria tanto. Isso era inédito, e pode não ter agradado a seus experientes sócios atores, acostumados, eles próprios, a desempenhar os papéis principais das peças. *Do jeito que você gosta* depende do que acontece quando a alegre e decidida Rosalinda, disfarçada de "Ganimedes", decide falar com Orlando "como um criado

bajulador e atrevido e, sob aquela roupa, jogar baralho com ele"[12] (3.2.291-93). Todas as outras heroínas disfarçadas de Shakespeare voltam para suas roupas femininas na primeira oportunidade. Nós esperaríamos que Rosalinda mudasse seu gibão e seus calções assim que estivesse segura do amor de Orlando por ela. Para esse fim, a primeira coisa que ela faz como Ganimedes é oferecer conselhos sobre o amor para Orlando:

> Há um homem que frequenta a floresta e abusa de nossas jovens plantas entalhando "Rosalinda" em suas cascas, pendura odes em espinheiros e elegias nos arbustos frutíferos, tudo, é claro, deificando o nome de Rosalinda. Se eu pudesse encontrar esse fantasista, daria-lhe uns bons conselhos.[13]
>
> (3.2.351–56)

O tom é provocativo e crítico. "*Defying*" [afrontando] – ou seja, degradando, humilhando "o nome de Rosalinda" – é um pouco duro e inesperado (tanto que o incomodado editor do Segundo Fólio, de 1632, troca a palavra *defying* [afrontando] por *deifying* [endeusando]). Mas também estabelece o tom para o ataque de Rosalinda à visão convencional de Orlando sobre o amor. Ao quebrar o modelo de Lodge aqui, Shakespeare coloca Rosalinda propondo curar Orlando daquilo que o angustia. Os dois, sugere ela, deveriam desempenhar o papel de amantes, e ela inventa um precedente no qual teria feito a mesma coisa com muito

sucesso com outro homem que estivera profundamente apaixonado:

> Ele tem que me imaginar seu amor, sua amante; e eu o faço cortejar-me todo dia. Quando então eu, não sendo senão um jovem de lua, ajo de modo afeminado, mutável, querendo e gostando, orgulhoso, fantasioso, afetado, fútil, inconstante, cheio de lágrimas, cheio de sorrisos; para cada paixão, alguma coisa, e, por nenhuma paixão, verdadeiramente qualquer coisa, já que são gado dessa cor, em sua maioria, as mulheres e os rapazes; ora vou gostar dele, ora detestá-lo; ora entretê-lo, ora renegá-lo; ora chorar por ele, ora cuspir nele; para tirar meu pretendente de seu louco humor de amor.[14]

(3.2.396-407)

Orlando concorda com o jogo, e essa é a última vez em que escutamos seus poemas. Para ter sucesso, Rosalinda precisa mentir para Orlando sobre quem ela é e o que quer fazer. Como uma mulher que interpreta um homem que interpreta uma mulher (papel desempenhado por um jovem ator), Rosalinda caçoa e constantemente evita as respostas convencionais de Orlando. No ato IV, cena I, o outrora silencioso Orlando está zombando de "Ganimedes", numa inversão cheia de trocadilhos que salienta o quanto mudou. Eles agora falam uma linguagem comum a ambos, que explora como imaginam que a vida seria um com o outro. Ela insiste que não será uma mulher reduzida ao silêncio, e Orlando deixa claro que vai valorizá-la nos termos dela:

fechar "as portas da inteligência de uma mulher",[15] sugere Rosalinda, "e ela sairá pela janela de batente; feche essa, e ela sairá pelo buraco da fechadura".[16] Ao que Orlando responde, ao mesmo tempo brincalhão e sincero: "Um homem que tenha uma mulher com tal inteligência pode dizer 'Inteligência, aonde queres ir?'"[17] (4.1.153-58) É um começo.

Se o seu jogo vai ser bem-sucedido, ele deve ser recíproco. Não é apenas Rosalinda que precisa disfarçar o que sabe; Orlando também precisa suprimir verdades simples. Paradoxalmente, a única maneira pela qual Shakespeare pode mostrar que Orlando amadureceu em sua compreensão sobre o amor é mostrá-lo dissimulando o que aprendeu e fazê-lo brincar e mentir no amor, aprendendo a apreciar a ilusão ou a trapaça de Rosalinda. Muito depende, então, de quando Orlando começa a compreen- der que "Ganimedes" é realmente Rosalinda. As produções modernas frequentemente perdem os sinais de Shakespeare e, como resultado, não permitem que Orlando descubra a verdade senão quando já é muito tarde. Ao fazê-lo, essas produções transformam Orlando numa figura tosca, não merecedora das afeições de Rosalinda (nas palavras de George Bernard Shaw, "um jovem decerto estúpido e totalmente desatento"). Outras produções o fazem piscar e inclinar a cabeça conspiratoriamente para a plateia muito antes, para fazê-la saber que ele não foi enganado pela trapaça de Rosalinda. Dessa maneira, isso reverte para o cinismo da

versão não revisada do poema "When my love swears". Mas quando a peça sai como deve, ela funciona lindamente: "Eu sei que ela sabe."[18] Orlando fica sabendo que "Ganimedes" é Rosalinda pretendendo ser um homem interpretando uma mulher: e nós sabemos que ele sabe que ela sabe que ele sabe.

Mas em que exato momento nós ficamos sabendo? Muito do prazer da tragédia depende de nossa ignorância, de não conseguirmos ver o que vai acontecer. Quanto maior o choque, mais intensa a experiência trágica. Quando Shakespeare fez o rei Lear entrar em cena com Cordélia morta em seus braços, ele pegou a plateia de surpresa, e muito mais porque aqueles espectadores, familiarizados com suas fontes de referência, esperavam que Cordélia vivesse. A comédia é prazerosa porque nos dizem o que vai acontecer, sabemos melhor que os próprios personagens sobre quem está disfarçado, sobre gêmeos perdidos e separados e sobre quem está realmente apaixonado por quem. Armados com esse conhecimento, existem poucas coisas mais satisfatórias do que assistir ao desenrolar de uma comédia bem orquestrada, antecipando o momento em que, ao final, os personagens descobrem o que já sabemos. Mas, em *Do jeito que você gosta*, Shakespeare flexiona as regras e nós não mais podemos ter confiança, como gostaríamos, acerca do que os personagens sabem e até de quem eles realmente são. Somos forçados a questionar nosso discernimento e voltar, enquanto a peça se desenrola, e relembrar boa parte da ação

– especialmente sobre quando é que temos certeza de que Orlando sabe que "Ganimedes" é sua Rosalinda.

Meu palpite pessoal – e Shakespeare estabelece as coisas de tal maneira que só pode ser mesmo um palpite – é de que a primeira indicação que temos de que Orlando enxerga através do disfarce dela acontece quando Rosalinda jocosamente pede sua mão e pede a Célia que "seja o padre e nos case"[19] (4.1.116-17). Isso é muito mais óbvio na representação, quando, logo que Orlando pega sua mão, a realidade física de quem ela é se torna mais palpável para ele, clara o bastante para que ele se vire para Célia e concorde com o que Rosalinda (como "Ganimedes") dissera: "Peço- -lhe que nos case."[20] O jogo dos dois foi longe demais para o conforto de Célia. A plateia no Globe sabia que Célia estava sendo chamada a participar de um "pacto", ou de um contrato de casamento legal. E, no começo, ela se recusa terminantemente: "Eu não posso dizer as palavras."[21] Ela não se envolverá nesse contrato e, se a verdade for dita, ela está mais que um pouco enamorada da própria Rosalinda. Mas Rosalinda insiste: "Você deve começar: 'Você, Orlando'."[22] Célia finalmente desiste, recitando as palavras familiares: "Você, Orlando, aceitará como sua esposa esta Rosalinda?" A resposta de Orlando no tempo futuro – "Eu aceitarei"[23] – não satisfaz Rosalinda, que imediatamente pergunta: "Mas quando?"[24] Mais uma vez, Orlando se furta ao compromisso respondendo: "Porque agora, tão rápido quanto ela possa nos casar."[25] Mas isso não é o que Rosalinda

quer, e os contemporâneos de Shakespeare conheciam a diferença entre dizer "Eu quero"[26] e "Eu o farei".[27] Os advogados elisabetanos chamavam a primeira de *sponsalia per verba de praesenti*, e a segunda, menos comprometedora, porque apenas averba um casamento num tempo futuro não especificado, de *sponsalia per verba de futuro*. Rosalinda persiste, ela quer saber como ele se coloca: "Então, você precisa dizer: 'Eu tomo você, Rosalinda, como esposa.'"[28] Orlando sabe o que está fazendo, com- preende a diferença entre a brincadeira e a realidade e, mão na mão, repete as palavras que o ligam a ela: "Eu tomo você, Rosalinda, como esposa."[29] (4.1.120-29) Isso é o mais perto que Shakespeare chegou de encenar um casamento. Embora um frei apareça no final de *Muito barulho por nada*, como o Frei Lourenço em *Romeu e Julieta*, ele, de fora do palco, precisa insistir com os amantes para que se juntem a ele – "agora, vamos para a capela"[30] (5.4.70) –, a fim de oficializar a cerimônia. Como os sacramentos, entre eles o matrimônio, não podiam ser encenados no teatro, as plateias elisabetanas devem ter achado a cena matrimonial de *Do jeito que você gosta*, quando palavras contratuais são faladas, especialmente poderosa. Para Rosalinda e Orlando não haveria como voltar para trás.

Embora legalmente unidos, a encenação e a trapaça não haviam acabado. Ainda não está na hora de Rosalinda largar seu disfarce ou de Orlando admitir que ele sabe. Orlando, entretanto, não é perfeito, e ele baixa a guarda uma ou duas vezes. A primeira vez ocorre no ato V, cena 2, quando

"Ganimedes" entra e Orlando diz a seu irmão, Olivério: "aí vem minha Rosalinda",[31] em vez de "aí vem Ganimedes".[32] Olivério, que vira Rosalinda desmaiar ao receber a notícia da luta de Orlando com um leão, também enxerga através do disfarce dela, pois quando "Ganimedes" diz a ele "Deus o salve, irmão",[33] ele responde "E a você também, bela irmã"[34] (5.2.18). Levado tão longe quanto possível, algumas poucas linhas depois, o jogo acaba quando Rosalinda, como "Ganimedes", pergunta a Orlando se amanhã ela pode "*serve your turn for Rosalind*" [substituí-lo por Rosalinda], e Orlando, determinado, responde com uma frase de duplo sentido (porque "*serve your turn*" significa também "satisfazer sexualmente"): "Eu não posso mais viver pelo pensamento."[35] (5.2.49) Ela está pronta para "deitar-se" com ele, e ele com ela. Quando Rosalinda se revela formalmente no final da peça, somos sonegados do prazer da cena tradicional de reconhecimento: não existe choque da parte de Orlando, nenhuma menção a ela ter sido "Ganimedes", apenas a oração condicional: "Se existe verdade à vista, você é minha Rosalinda."[36] (5.4.117) Touchstone está na cena para lembrar-nos de que os amantes mais verdadeiros, assim como os melhores poetas, são mentirosos: "A poesia mais verdadeira é a mais dissimulada, e amantes são dados à poesia, e o que eles juram na poesia pode ser dito como amantes que eles dissimulam."[37] (3.3.17-20) É uma paráfrase tão boa da verdade paradoxal do soneto 138 – "Quando meu amor jura

que ela é feita da verdade/ Eu acredito nela, embora saiba que está mentindo"[38] – e de *Do jeito que você gosta*, como poderíamos pedir ou esperar.

Ao recontar essa história, Shakespeare não apenas revisa Lodge, mas também revisita duas das suas antigas obras amorosas, *Romeu e Julieta* e *Trabalhos de amor perdidos*, que apresentam heroínas chamadas Rosalinda ou Rosalina (como é algumas vezes grafado no Fólio de *Do jeito que você gosta*). Mais uma vez, Shakespeare olha de relance para trás enquanto segue adiante. Em ambas as peças, Rosalinda aparece como uma destruidora de corações, o objeto inatingível de um amante petrarquiano. Em *Romeu e Julieta*, fala-se muito a respeito dela, mas ela nunca aparece de fato. O compromisso de Romeu com uma jovem a quem nunca vemos a seu lado e que, por tudo que sabemos, não tem ideia da existência dele é um jogo limpo para um Mercúcio jocosamente obsceno, que não tem paciência para essa asneira petrarquiana, apaixonada, mas sem sentido:

> Eu te conjuro pelos olhos brilhantes de Rosalinda,
> por sua fronte alta e seu lábio escarlate.
> Por seu pé fino, sua perna reta e sua ondulante coxa,
> e as possessões que ali vizinhas ficam.[39]
>
> (2.1.18–21)

Estar apaixonado por Rosaline é "*lie with love*" ["mentir com amor"], e é uma fantasia que Romeu abandona quando

conhece Julieta e descobre um amor que é genuíno e recíproco.

Rosalinda – ou pelo menos sua homônima – aparecera igualmente em *Trabalhos de amor perdidos*, em que também é o objeto do amor de um jovem, o mesmo Berowe cujo soneto nada inspirado aparece em *O peregrino apaixonado*. Numa peça em que ambos os amantes, masculino e feminino, são tão convencionais que beiram o indistinguível, Rosalinda permanece, de certa forma, à parte. Embora ela fale através das mesmas parelhas formais de versos que os outros personagens, sua inteligência e seu espírito conseguem brilhar, especialmente no final, quando ela zomba de seu pretendente: "Esse mesmo Biron, vou torturar antes de ir… Como vou fazê-lo me adular, e implorar, e buscar…" [40] (5.2.60-62) O retorno de Rosalinda em *Do jeito que você gosta* (Shakespeare está trabalhando obviamente sobre a obra de Lodge, mas poderia ter trocado o nome dela, como fez com o de Rosander) é ainda mais surpreendente numa peça que tem tantos personagens com o mesmo nome – inexplicável e confusamente, Shakespeare escreve partes para dois Olivérios e dois Jacques. É difícil evitar a impressão de que isso é uma piada pessoal da parte de Shakespeare. Numa peça tão intimamente consciente de antecedentes literários, com toda a probabilidade existe ainda mais uma dessas piadas, pois Rosalinda era o nome de uma amante sem coração (e que despreza poesia ruim) na poesia de Spenser. O sósia autobiográfico de Spenser, Colin Clout, reclamara em

The shepherd's calendar [O calendário do pastor] (1579) sobre como sua amada Rosalinda "ri das canções que Colin Clout fez" ("January", 66), e ainda está lambendo suas feridas mais de uma década depois em *Colin Clouts come home again* [Colin Clout volta novamente para casa]. Ao ganhar uma voz e uma vontade, a Rosalinda de *Do jeito que você gosta* faz com que suas encarnações anteriores pareçam bidimensionais.

Ela é a mais adorada entre as heroínas de Shakespeare, e por uma boa razão. Não são apenas sua inteligência e sua graça, seu espírito e sua perspicácia que contam para tanto. As emoções de Rosalinda estão perto da superfície, e nós vemos isso – e somos capazes de vivenciá-las por meio dela –, uma extraordinária esfera de sentimentos, da euforia à dor do amor, ao terror e ao constrangimento. Como as outras grandes criações de Shakespeare – Falstaff, Hamlet, Iago e Cleópatra –, Rosalinda ama tramar, zombar, dirigir e representar cenas. E, assim como esses outros personagens inesquecíveis, ela também começa a levar uma vida própria, e, ao fazê-lo, chega perto de arrebatar a peça de seu criador.

Em *Shakespeare's language*, Frank Kermode Chama *Do jeito que vocêgosta* de "a mais circunstancial de suas comédias". Ela não é circunstancial, entretanto, da maneira transparente que *Henrique V* (e sua alusão a Essex e à Irlanda) ou *Júlio César* (e sua preocupação com feriados e republicanismo) foram. Desde suas alusões casuais à Irlanda até a menção à celebrada nova fonte de Diana, em West Cheap (4.1.145) – a

que estava "quase inteiramente despida", John Stow escreve, "com a água do Tâmisa pingando de seus seios" –, não existe a menor dúvida de que *Do jeito que você gosta* é uma peça enraizada em seu lugar e em sua época. Mas sua verdadeira circunstancialidade reside em outro lugar, em sua atenção para com as noções expandidas da comédia e do pastoril elisabetanos. A comédia tende a ter uma vida útil mais curta que a dos outros gêneros, ainda que seja mais popular – havia, por exemplo, tantas comédias encenadas como histórias e tragédias combinadas em 1599. O que é engraçado e prazeroso para uma geração frequentemente parece sem sentido e forçado para a seguinte. Quando as convenções e as expectativas sociais mudam, a comédia também deve mudar. Shakespeare não precisou de Marston ou de Jonson para lembrá-lo de que não era mais possível escrever o tipo de comédia que ele escrevera na maior parte da década anterior. Em *Do jeito que você gosta*, podemos sentir que uma página cultural foi virada, mesmo que essa página não seja mais totalmente legível para nós, e Shakespeare sabe disso e se movimenta para agir usando esse conhecimento.

Frank Kermode também acerta na mosca quando conclui que a peça "tem muito a dizer sobre o que outrora era intimamente interessante e agora não é mais". Porque "não existe peça de Shakespeare, excetuando- -se talvez *Trabalhos de amor perdidos*, que exija do leitor ou do espectador mais conhecimento da cultura elisabetana e especialmente de seus estilos literários". Mesmo os mais devotados

admiradores da peça devem admitir que as reflexões quase sempre opacas de Shakespeare sobre questões literárias são perturbadoras. Atualmente, poucos assistiriam a *Do jeito que você gosta* pelo prazer de imergir nas questões literárias, que apenas importam hoje porque outrora tiveram importância para Shakespeare. Mas esse compromisso acaba sendo um acaso venturoso para o biógrafo literário, para quem Shakespeare deixou pouquíssimas pistas sobre como e por que escreveu o que escreveu. Dito isso, as pistas que existem frequentemente parecem adivinhações. Quando ele faz alusão a outro escritor em *Do jeito que você gosta*, é a um que não mais vivia:

> Pastor morto, agora eu encontro seu adágio de poder,
> "Quem jamais amou que não amou à primeira vista?"[41]
>
> (3.5.80-81)

As linhas são faladas por Febe, uma jovem pastora desesperadamente apaixonada por "Ganimedes", que cita a obra-prima de Christopher Marlowe, *Hero e Leandro,* publicada postumamente em 1598. É a palavra "agora" na primeira linha que carrega uma ênfase específica para Febe, apatetada pelo amor, e também para Shakespeare. O verso lembra a época no começo dos anos 1590, quando ele estava escrevendo *Vênus e Adônis*, e Marlowe, *Hero e Leandro*. A poesia nunca mais seria tão simples ou pura como aquilo. Shakespeare não poupa esforços para relembrar Marlowe como o "Pastor Morto", o celebrado autor da lírica pastoril

"*The passionate shepherd to his love*" [O pastor apaixonado à sua amada.]. Outra passagem da peça faz parecer que a atribuição errônea desse poema em *O peregrino apaixonado* ainda o incomodava, embora a alusão seja tão obscura que não fica claro qual seria o motivo dela. Shakespeare parece estar falando para si mesmo quando faz Touchstone dizer: "Quando os versos de um homem não podem ser entendidos, nem o bom humor de um homem pode ser apoiado pela criança precoce, o entendimento, isso paralisa um homem mais do que uma conta alta por um pequeno quarto."[42] (3.3.10–13) Essa referência oblíqua à morte violenta de Marlowe (apunhalado durante um "ajuste de contas", ou por obra da lei)* e o eco de seu famoso verso em *The Jew of Malta* sobre as "infinitas riquezas num pequeno quarto" aqui parecem estar relacionados à reputação. Sobretudo a como a reputação é importante demais para um escritor – a de Marlowe, mas, sem dúvida, a de Shakespeare também – para ser mal compreendida. É difícil não sentir que essas lembranças são apenas a ponta do *iceberg*. Movendo-se sorrateira sob a superfície da peça está uma antiga luta de Shakespeare para absorver e movimentar-se além da obra de seu maior rival. Um compromisso que está mais intenso em 1598 e 1599, em *As alegres comadres de Windsor*, *Henrique V*, *Do jeito que você gosta* e, finalmente, *Hamlet*. No final de tudo, a batalha vencida e as inovações e o "verso poderoso" de Marlowe devidamente absorvidos, Shakespeare deixa a perturbação e as perplexidades para trás.

Mas o fantasma de Marlowe ainda visitou Shakespeare quando ele voltou a mão para um pastoril em *Do jeito que você gosta* – porque Marlowe estivera no mesmo território antes, remodelando e desmascarando o gênero. Uma das lições que Shakespeare aprendeu com Marlowe, e da qual fez bom uso em *Do jeito que você gosta*, é que a maneira mais eficaz de falar sobre o amor sem parecer clichê é transformar em clichê o que os outros escreveram. Rosalinda faz isso ao descartar o conto de amantes trágicos de Marlowe como uma ficção. Leandro não morrera de amor, como Marlowe sugerira, mas, numa desesperada tentativa de chegar ao Helesponto para alcançar sua amada Hero, ele afundou enquanto nadava, vitimado por uma cãibra:

> Leandro, ele viveria vários bons anos, embora Hero tivesse se tornando freira, se não fosse uma noite quente de verão: porque, bom jovem, ele foi só se banhar no Helesponto, e, tendo sido tomado de cãibra, se afogou; e os cronistas bobos daquela época acharam que foi Hero de Sestos. [43]
>
> (4.1.94-99)

O que os personagens de Marlowe vivenciaram foi inventado; o que Rosalinda sente é real, nessa que é a mais artificial de todas as peças de Shakespeare.

Quando se pôs a escrever *Do jeito que você gosta*, no verão de 1599, decerto estava mais preocupado com rivais vivos que com os mortos, incluindo aqueles com uma veia fortemente

satírica, como Jonson. Jonson estava colaborando em peças para o Rose e trabalhando sozinho em sua melhor peça até então, uma sátira cômica chamada *Every man out of his humour*. Ao adotar uma forma friamente crítica de comédia, dedicada a expor as fraquezas humanas, Jonson ofereceu aos londrinos uma alternativa encantadora à comédia romântica shakespeariana. Shakespeare conheceu com antecipação a essência da peça quando Jonson leu ou mostrou o texto a ele e a seus sócios, porque o Chamberlain's Men comprou a peça e a encenou naquele outono. Na peça, Jonson dá alguns tapas com luva de pelica em Shakespeare (em quase tudo, desde o brasão até sua peça mais recente, *Júlio César*), mas, para os sócios do Chamberlain's Men, os lucros significavam mais que as desavenças pessoais. Essa foi uma peça inovadora de Jonson, e a companhia ficou feliz de poder encená-la.

O senso de oportunidade de Jonson não poderia ter sido melhor. A proibição e a queima dos versos satíricos no começo de junho nada fizeram para mitigar o apetite do público por esse material cáustico. A sátira rapidamente encontrou um escape no palco. Shakespeare, alertado para a mudança, oferece uma rara peça de cunho pessoal sobre a proibição e seu restolho em *Do jeito que você gosta*: "Já que a pouca inteligência que os burros têm foi silenciada, a pouca burrice que os homens sábios têm faz grande efeito."[44] (1.2.85-87) A despeito de qualquer desconfiança que pudesse ter tido acerca do gênero, Shakespeare, que logo escreveria *Tróilo e Créssida*, mordazmente satírica, sentiu-se motivado a

tentar a sátira pela primeira vez em *Do jeito que você gosta*, no personagem de Jacques.

Jacques é, de certa forma, um enigma. Ele tem uma presença significativa na peça (fala quase um décimo do texto), mas não tem nenhum efeito sobre ela. Ele nada muda, não consegue persuadir ou corrigir ninguém. Na maior parte do tempo, ele gosta de vigiar os acontecimentos. É melancólico, mal-humorado, sentimental, e alguns viram nele um rascunho grosseiro de Hamlet; outros acham que não passa de um ex-libertino iludido acerca de si mesmo, invejoso e com ideias deformadas. O próprio Shakespeare toma cuidados para não julgá-lo. Para as platéias do Globe, achassem ou não Jaques indulgente e bondoso, sua insistência em que seu objetivo era "limpar o imundo corpo do mundo infecto se tomarem docilmente meu remédio"[45] (2.7.60-61) assinalava com certa ambiguidade que ele era feito da mesma matéria que os tipos satíricos popularizados por Jonson. Shakespeare não mede esforços para transformar o tipo num clichê, e os outros personagens se referem genericamente a Jacques como "Monsieur Melancholy" [Senhor Melancolia] e "Monsieur Traveler" [Senhor Viajante] (3.2.290 e 4.1.30).

A obsessão de Jacques em purgar a sociedade explica em parte o nome que Shakespeare lhe dera – pronunciado como "jakes", palavra elisabetana para latrina, com um aceno aqui a *The metamorphosis of Ajax* (pronunciada "a-jakes") [A metamorfose de Ajax], de John Harrington. Para o caso de

perdermos a piada de Shakespeare, Touchstone está em cena para lembrar-nos dela, chamando Jaques não por seu nome desagradável, mas, ao contrário, com majestosa polidez, "Master What-ye-call'it" [Mestre O-que-o-chamamos] (3.3.68). Ao retratar Jacques, Shakespeare consegue fazê-lo de duas maneiras, o que não foi tarefa fácil. Ele cria um memorável satirista que, entretanto, se vê reduzido a seus últimos recursos a cada virada. Touchstone leva a melhor sobre ele, assim como Rosalinda. Até Orlando o subjuga em suas discussões verbais. Esses encontros em cena também fazem Rosalinda e Orlando parecerem mais humanos e críveis.

O melhor momento de Jacques é sua famosa fala sobre as sete idades do homem, que começa com "Todo o mundo é um palco,/ E os homens e mulheres, meros atores"[46] (2.7.138-39). A fala termina com um retrato sombrio da velhice:

> Última cena de todas,
> Que termina essa estranha história memorável
> É a segunda infância e mero esquecimento,
> Sem dentes, sem olhos, sem gosto, sem tudo.[47]
>
> (2.7.162-65)

E justo quando começamos a balançar a cabeça em concordância, Shakespeare reverte o curso, repudiando o cinismo de Jacques com a entrada dramática de "Orlando com Adão". O que testemunhamos nesse momento –

Orlando carregando seu velho servo nas costas – não é o retrato de uma segunda infância sem dentes ou da inevitabilidade do isolamento na velhice, mas um emblema da devoção entre o velho e o jovem.

Para Shakespeare, esse solapamento da visão sombria da sátira cômica jonsoniana era pessoal, e há uma boa chance de que ele tenha escrito um papel para si mesmo nessa cena. Um caso atribuído à peça, registrado no final do século XVIII, conta como "um homem muito velho" de Stratford- -upon- Avon, "de intelecto fraco, mas ainda assim aparentado com Shakespeare: um de seus vizinhos perguntou o que ele se lembrava dele – e o velho respondeu que um dia ele o vira ser trazido ao palco nas costas de outro homem". Outra versão independente e mais completa dessa tradição, mais ou menos da mesma época, oferece detalhes que a comprovam com mais rigor. Conta como Shakespeare representou o papel de "um velho decrépito", na qual "ele apareceu tão fraco, abatido e incapaz de caminhar que precisou ser amparado e carregado por outra pessoa até uma mesa, à qual ele sentou em companhia de outras pessoas que estavam comendo, e uma delas lhe ofereceu uma canção". As descrições carregam uma semelhança com o personagem de Adão. Há muito tempo, os estudiosos presumiram que Shakespeare, que não era o ator mais talentoso da companhia, pode ter interpretado o "velho". E não há outras anedotas ou relatos assim que descrevam os papéis que ele

criou para si mesmo e, embora não exista meios de comprovar essa tradição, ela soa plausível.

O momento mais pungente de Jacques surge bem no final da peça. Embora o duque implore para que "fique, Jacques, fique", para as festividades do casamento iminente, Jacques não consegue juntar-se à dança, aquele símbolo atemporal de harmonia comunal: "Estou mais para outros passos que não os da dança." [48] (5.4.192-93) Incapaz de mudar a sociedade, Jacques se vira contra ela. Enquanto os outros saem da floresta de Arden e voltam para a corte, Jacques fica para trás. Como Shylock [de *O mercador de Veneza*] antes dele e Malvólio [de *Noite de Reis*] não muito depois, ele é um estranho cujo isolamento nos lembra que a comédia shakespeariana pode também ser implacável e estabelece uma linha cortante entre aqueles que ela inclui e aqueles que permanecem de fora de seu círculo encantado.

Shakespeare enfrentou outros desafios nessa comédia, e não apenas o de satisfazer o desejo de suas plateias por um palhaço. *Do jeito que você gosta* acomoda tanto o palhaço quanto o satirista, embora seus papéis – de expor a estupidez e a tolice dos outros – se sobreponham consideravelmente. Como as decepcionadas plateias do Globe já tinham descoberto, Kemp não mais fazia parte da companhia. Por mais aliviado que Shakespeare pudesse estar, ele e seus colegas ainda precisavam encontrar um substituto adequado.

Quando Shakespeare escreveu *Do jeito que você gosta*, haviam enfim encontrado um sucessor de Kemp, Robert Armin.

Os atores do Chamberlain's Men deveriam conhecer a reputação de Armin como ourives que se tornara escritor de baladas e panfleteiro que progredira para teatrólogo e comediante. Podem tê-lo visto atuar na Chando's Men ou ter assistido a uma de suas apresentações para plateias privadas e aristocráticas (Armin devia realizar muitos trabalhos independentes, como tarefeiro). Se eles assistiram à versão antiga de *Two maids of more-clack* [Duas criadas tagarelas], devem ter ficado impressionados com sua inteligência e versatilidade, pois Armin não apenas a escreveu, mas também atuou em dois papéis cômicos. Armin pode mesmo ter permitido que o Chamberlain's Men examinasse um trabalho que ele estava fazendo na época, um par de livros sobre a arte do palhaço, *Bobo sobre bobo* e *Gracejos sobre perguntas*, ambos a caminho da publicação. Shakespeare, se tivesse lido o último, teria visto que Armin era talentoso em falar através de enigmas e envolver terceiros em diálogos chistosos e aliciadores. Não demorou muito para Shakespeare usar essa habilidade específica, criando para ele o papel memorável de Gravedigger – o coveiro de *Hamlet*.

Armin era tudo que Kemp não era. Ele não sabia dançar, mas era bom cantor e mímico. Embora fosse um ator veterano, ainda era jovem, acabara de fazer 30 anos. Ele não fazia jigas. Não insistia em ser o centro das atenções. E não era fisicamente intimidador: um retrato contemporâneo de

uma gravura em madeira sugere que era pequeno, quase um anão. Era alguém com quem Shakespeare poderia trabalhar e aprender. Armin era mais um bufão inteligente e esperto que um palhaço, embora, quando solicitado, não mostrasse nenhuma problema em interpretar papéis como Dogberry, de *Muito barulho por nada*, que Shakespeare escrevera especialmente para Kemp. Tudo somado e dito, os talentos de Armin se adequavam caprichosamente à trajetória da arte de Shakespeare, para a qual teve um efeito liberador, que culminou com Armin no papel do bufão de *Rei Lear*. Formaram uma boa dupla. No curto prazo, entretanto, as plateias ainda precisavam acolhê-lo e festejá-lo, como sempre fizeram com Kemp. Shakespeare tivera muitos anos para escrever papéis que capitalizassem bem os pontos fortes de Kemp; agora ele não poderia dar-se esse luxo com Armin, e deve ter sentido uma pressão considerável para fazer da estreia de Armin um sucesso.

O primeiro papel que ele criaria para Armin seria o de Touchstone. As pedras de toque são objetos que literalmente dão a medida das coisas, nos dizem se elas são verdadeiras ou fraudulentas. Isso resume muito bem o papel de Armin na peça (aqui existe também uma piada que se refere ao passado profissional de Armin como ourives, pois os ourives de Londres tinham uma pedra de toque por emblema). Quebrando a tradição dos papéis de comediantes como Kemp, Armin foi escalado como um bufão da corte ou profissional, vestido com os trajes dos bufões régios. Ele

acompanha Célia e Rosalinda até a floresta e mantém-se leal a elas, embora sinta falta da vida na corte. Uma vez em Arden , ele é um peixe fora d'água, situação que oferece amplas oportunidades para Armin exibir sua graça e seu espírito sarcástico. Seu papel é insolitamente grande para um bufão; com exceção de Feste, de *Noite de Reis*, suas 300 linhas em *Do jeito que você gosta* são a parte mais longa que Shakespeare escreveu para qualquer bufão. Por incrível que pareça, Shakespeare não tirou vantagem da habilidade de Armin como cantor (a não ser, é claro, que Armin também desempenhasse a parte do cantor adulto profissional da peça, Amiens). Como qualquer palhaço profissional, Armin também estabeleceu uma rotina, e quando, perto do final, a peça precisa ser interrompida para um intervalo, ele entra em cena numa delas para proferir os "Sete graus da mentira", no ato V. Escrita especificamente para Armin, a cena hoje em dia parece morta na página e no palco. Sem o toque pessoal dele, a mágica da cena se evaporou.

Ao contrário de Jacques, seu oposto cênico que se institui como seu crítico, em Arden, Touchstone é cada vez mais um participante e menos um observador. O bufão que, ao entrar no mundo pastoril, torceu o nariz e anunciou "ai, eu agora estou nas Arden , o mais bobo"[49] (2.4.14) finalmente se rende aos impulsos que antes ridicularizara e, no final da peça, se casa com a camponesa Audrey. Quanto tempo esse casamento vai durar fica para a adivinhação de todos (Jacques lhes dá apenas dois meses e pode estar certo). Isso

marca também uma mudança notável com relação a Kemp, que sempre passava ao largo de complicações românticas em seus papéis teatrais. As plateias ainda sentiam a falta do carismático Kemp, mas, da perspectiva do Chamberlain's Men como companhia, e, decerto, de Shakespeare, Armin foi um acréscimo bem-vindo.

SHAKESPEARE TEVE MAIS COM QUE SE PREOCUPAR ALÉM DE PALHAÇOS E BUFÕES. Ele sabia que companhias de atores infantis logo começariam a atrair as plateias mais privilegiadas em Londres. No começo de maio, um novo mestre, Edward Pearce, assumira o coro da catedral de St. Paul, e foi na administração dele que os meninos recomeçaram a atuar depois de quase uma década. O Paul's Boys tinha a grande vantagem de apresentar-se dentro de uma catedral localizada no centro da cidade, uma área fora do alcance dos atores adultos. E o grupo anunciava apresentações "privadas", limitadas a mais ou menos 200 espectadores, o que lhe permitia operar longe do controle de licenciamento do supervisor oficial de entretenimento. Consequentemente, podia encenar peças mais satíricas e circunstanciais. O grupo também tinha alguns patronos poderosos: em novembro, Rowland Whyte relataria que William Stanlley, o sexto conde de Derby, "apoiara as peças das crianças do Paul's à custa de esforços e patrocínio". Em pouco tempo, o sucesso do Paul's Boys estimulou a criação do grupo Children of the Chapel,

que começou a atuar no espaço fechado do Second Blackfriars por volta de 1600.

A baixa estatura dos meninos era perfeita para parodiar seus rivais. E suas vozes não dissonantes e não desafinadas constituíam um forte ponto de venda numa cultura tão musicalmente harmonizada. A Inglaterra elisabetana produziu uns poucos pintores de importância, como Isaac Oliver e Nicholas Hilliard, mas havia grandes talentos na composição musical. Os atores adultos podiam lutar com espadas em cena, dançar e carregar uma canção, mas apenas um pequeno número, incluindo Armin, podia competir musicalmente com as crianças, que, afinal, eram membros treinados de um coro. Os atores do Chamberlain's Men se veriam apanhados entre o repertório popular das companhias adultas rivais e a oferta de espetáculos privados dos meninos.

Se as companhias de crianças ressaltavam meninos e canções, o Chamberlain's Men também o faria. O elenco de *Do jeito que você gosta* inclui a presença inédita de seis meninos atores (diferentemente do par habitual). Um dramaturgo menor poderia apenas ter reagido à voga por meninos e seu canto acrescentando uma canção ou duas. Mas não Shakespeare, que escolheu escrever mais canções – cinco no total, três cantadas pelos adultos e duas pelos meninos – para essa do que para qualquer outra de suas peças. Pensar em *Do jeito que você gosta* como um musical embrionário pode ajudar a explicar por que os críticos

tiveram tanta dificuldade em relação à sua trama exígua, episódica, sua rica veia satírica contemporânea, seu clímax excessivo quando o deus Himeneu entra numa cena repleta de canto e dança. Os mesmos ingredientes, vistos da perspectiva de uma comédia musical, fazem todo o sentido. É como se Shakespeare estivesse sentindo seu caminho na direção de algo ainda não imaginável, porque mais um século se passaria antes que o primeiro musical inglês, *A ópera do mendigo* [*The beggar's opera*], de John Gay, fosse encenado em 1728. Não é de todo claro se Shakespeare estava de fato consciente de aonde sua arte o estava levando e, em retrospecto, esse acabou sendo um curso não trilhado, e seus rastros foram quase totalmente cobertos.

Mas não foi o que ocorreu nos anos em que o musical inglês virou uma sensação. Os produtores reconheceram de imediato quão pouco seria preciso trabalhar para transformar *Do jeito que você gosta* num musical inteiramente novo. Quando foi reencenada em 1740, por exemplo, a peça foi ampliada com uma canção tirada de *Trabalhos de amor perdidos*. Em 1789, quando foi montada pelo Theatre Royal, em York, Célia, Febe e Amiens também tiveram partes cantadas e mais música foi acrescentada – incluindo um solo de um antigo instrumento de sopro no final do primeiro ato. Em 1824, no Drury Lane, ninguém poderia chamá-la de outra coisa senão de musical, com o acréscimo de canções de *Sonho de uma noite de verão*, *Noite de Reis*, *O peregrino apaixonado* e *Vênus e Adônis*; e um novo *finale* – "An allegorical dance and

chorus of aeriel spirits" [Uma dança alegórica e coro dos espíritos que voam] – foi concebido para substituir o velho e exaurido estrelado por Himeneu.

Algumas das canções que Shakespeare escreveu para *Do jeito que você gosta* têm uma função temática; outras parecem ter sido incluídas apenas para satisfazer o desejo das plateias de ouvir um canto de qualidade. A mais bem realizada dessas canções é "It was a lover and his lass", que aparece na terceira cena do sexto ato – cujo propósito é tão somente introduzi-la. Ela é cantada pelos dois meninos, apresentados como "os pajens do duque", que não poupam esforços para lembrar-nos de que são profissionais, que cantam sem pedir desculpas: "sem escarrar, cuspir ou dizer que estamos roucos, que são apenas prólogos para uma voz ruim":

> Era um apaixonado e sua garota,
> com um trá, e um lá e um tra-lá-lá,
> que pelos verdes campos de milho passavam
> na primavera, a única bela época do ano,
> quando os pássaros cantam, piu-piu-piu, piu,
> os doces enamorados amam a primavera,
> e por isso, passam o tempo presente,
> com um trá e um lá e um tra-lá-lá,
> pois o amor está coroado com as primícias
> na primavera, etc.[50]
>
> (5.3.16s)

Composta para voz, alaúde e viola de gamba, a música original para "It was a lover and his lass" sobrevive, e foi publicada logo depois de sua primeira encenação na peça *The first book of Ayres* [O primeiro livro de Ayres], de Thomas Mortley, em 1600. Mortley era um dos principais músicos e compositores da época e até recentemente fora vizinho de Shakespeare em Bishopsgate Ward. A melhor explicação para a mesma canção ser publicada na obra de Shakespeare e na de Mortley é que Shakespeare buscou a colaboração de Mortley. A letra das canções no teatro musical não contavam muito, a não ser que fossem acompanhadas por uma música de grande qualidade. Parece que os dois artistas trabalharam juntos – Shakespeare nas palavras, Mortley na música –, e ficaram ambos livres para publicar independentemente o trabalho conjunto. Se foi assim, as plateias do Globe teriam sido obsequiadas com uma colaboração inspirada entre o principal poeta e um dos melhores compositores da Inglaterra. Se ainda existir alguma canção shakespeariana para ser descoberta, é provável que ela seja encontrada entre as canções anônimas em coleções como o *Book of Ayres*, de Thomas Mortley.

Na cena final da peça, Shakespeare acaba com todos os impedimentos. Não há nada em suas obras anteriores – ou nas primeiras cenas de *Do jeito que você gosta* – que pudesse ter preparado as plateias para seu *grand finale*. Como ninguém, ele levara longe o naturalismo nesse pastoril artificial, mas,

como mostrou em seus romances posteriores, o naturalismo também tinha seus limites e não era um fim em si mesmo. Rosalinda (como "Ganimedes") desliza do palco prometendo voltar e magicamente produz a verdadeira Rosalinda. Ela retorna junto com Himeneu, deus do casamento. Essa intervenção divina é desnecessária, porque Shakespeare já resolvera todos os conflitos pendentes. Mais uma vez, ele oferece a seus espectadores mais do que eles estavam esperando, porque a cena é a primeira mascarada em sua obra, antecipando em quase uma década aquelas em *Conto de inverno*, *Cimbelino* e *A tempestade*. Unindo o teatro popular e o teatro palaciano, Shakespeare coloca o gosto pelo drama simbólico dispendioso e espetacular da corte à disposição de plateias comuns.

Os diretores modernos, atraídos pelo naturalismo da peça, ficam perplexos com a Máscara de Himeneu, e, para trabalhar em torno dela, a maioria chega a extremos, tratando-a como uma piada em vez da cena transcendental que Shakespeare escreveu. Em nossos dias, o ator que desempenha Corino ou outro personagem rústico secundário recita as linhas de Himeneu, e a cena se torna uma pequena peça curta, conduzida no palco com uma piscadela e um cumprimento de cabeça de Rosalinda. Da perspectiva desses diretores, a peça já exerceu sua mágica, e eles não sabem como lidar com Shakespeare cortando contra o sentido da fibra ao introduzir um deus em sua busca por um padrão de maior comicidade.

Embora não possamos saber como as plateias do Globe reagiram à peça mais de 400 anos atrás, sabemos que a Máscara de Himeneu ordena e conduz todos os efeitos especiais que Shakespeare tinha sob seu comando. As marcações de cena não deixam claro como Himeneu entra, mas existe uma possibilidade de que, como as entradas divinas em suas peças posteriores, ele apareça de cima, baixado num trono do teto do palco do Globe. Se foi assim, o Globe teria exibido pela primeira vez a tecnologia de palco que não estivera disponível para a companhia de Shakespeare no Theatre ou no Curtain. Himeneu entra ao som de uma música serena e entoa:

> Calma, psiu! Proíbo confusão.
> Sou eu que devo dar uma conclusão
> a esses muito estranhos acontecimentos.
> Eis oito que devem se dar as mãos
> para se unir nos laços do Himeneu,
> se a verdade contém verdades.[51]
>
> (5.4.124-29)

Os quatro pares de enamorados – Rosalinda e Orlando, Célia e Olivério, Febe e Sílvio e Audrey e Touchstone – se adiantam e são unidos pelos votos matrimoniais; em seguida, uma canção final celebra o ato do casamento, que é o âmago da comédia:

> O casamento é a grande coroa de Juno,

Oh, sacrado laço de mesa e cama!
É Himeneu que povoa toda a cidade;
O elevado casamento então seja honrado.
Honra, alta honra e renome,
a Himeneu, deus de toda cidade.[52]

(5.4.140-45)

O duque sênior, depois da ordem de Himeneu para que os oito enamorados "juntem suas mãos"[53], anuncia a dança formal que simbolicamente finaliza a mascarada e a peça, especificando "compassos",[54] ou uma majestosa dança da corte como uma pavana: "Soe, música! E vocês, noivas e noivos todos, com medidas acumuladas de alegria caiam na dança."[55] (5.4.177-78) Aqui, Shakespeare parece ter dado um passo adicional, além do que já dera pouco antes para o final de *Júlio César*. Depois de assistir a *Júlio César,* no Globe, Thomas Platter registrou em seu livro de anotações que, "no final da peça, eles dançaram juntos, admirável e excepcionalmente graciosos, de acordo com seu costume, dois vestidos como homens e dois em vestimentas femininas". Alan Brissenden argumenta de maneira persuasiva que a dança muitíssimo elegante (*überrausz zierlich*) que Platter descreve era mais provavelmente uma dança da corte, como a "pavana, a 'allemande' ou mesmo a em voga". A dança formal indicada cenicamente no lugar da jiga para o final de *Júlio César* se tornou, assim como a de *Do*

jeito que você gosta, parte da estrutura e da trama da própria peça.

Como se isso não fosse o bastante para ser absorvido, segue uma última inovação, porque o final da peça não para aqui. Logo que a dança acaba e os outros personagens saem de cena, o jovem ator que representou Rosalinda dá um passo à frente para interagir diretamente com a plateia, num epílogo. A plateia deve ter ficado surpresa com isso, e o ator deve começar a defender o motivo pelo qual Rosalinda desafia as convenções: "Não é o hábito ver a dama epílogo; mas não é menos belo do que ver o lorde prólogo."[56] (Epílogo, 1-3) Agora que a peça acabou, o jovem ator recita essas linhas em sua própria voz ou ele ainda está representando a parte de mulher? Se não baixou um registro em sua voz (falando, digamos, como "Ganimedes") ou se não tirou a peruca, como saber se estamos ouvindo um homem ou uma mulher? No meio do epílogo, o próprio ator apresenta essa pergunta delicada, tornando inequívoco que, embora ainda vestido como mulher, ele é de fato um homem, um jovem: "Se eu fosse uma mulher beijaria tantos de vocês quantos tivessem barbas que me agradassem, tons de pele que eu gostasse, e hálitos que eu não rechaçasse."[57] (Epílogo, 16-19). Embora nos garanta que não é uma mulher, segundos depois ele faz uma reverência feminina, em vez de cumprimentar-nos inclinando a cabeça ou o corpo. Isso é mais realismo do que o trato que fizemos. Mas Shakespeare é rápido em lembrar a nós, a plateia, tão humanos quanto

sentimos que Rosalinda o é, de que ali está um jovem ator que realmente é humano e merece nosso aplauso; Rosalinda é fictícia, e o realismo é uma convenção, um logro. Até o fim, Shakespeare insiste que compartilhemos o ceticismo da peça sobre a convenção social. Mais uma vez ele confunde nossas expectativas, forçando-nos a abandonar a autossatisfação que temos assistindo, no final, aos personagens descobrirem o que sabíamos havia muito tempo. O último "*if*" [se] condicional de Rosalinda (uma palavra repetida a cerca de cada minuto na peça) nos lembra que, diferentemente de um encerramento cômico, a vida real é aberta e provisória.

Em nenhuma outra de suas obras, Shakespeare quebra a estrutura de maneira tão desconcertante, confrontando-nos com o fato de que estamos assistindo a atores disfarçados e que somos cúmplices na mentira da qual o teatro elisabetano depende. Mesmo quando acreditamos que as peças de Shakespeare são feitas da verdade, ele nos lembra que sabemos que ele mente. No final, somos deixados nos sapatos de Orlando: educados e deliciados por Rosalinda, esquecidos às vezes de que estamos escutando um menino representar o papel de uma mulher e em perigo de estarmos um pouco confortáveis demais com as convenções e com o jeito como gostamos delas.

A supressão de uma simples verdade – supressão que é prima do que Coleridge chamou de "a suspensão voluntária da descrença" – acaba sendo o âmago da experiência teatral. Para esquecer que Rosalinda é realmente um menino

representando uma mulher, em troca, nós, assim como Orlando, somos premiados com verdades mais complexas. No final, a peça é o que é real, e, no epílogo, Rosalinda – ou quem quer que esteja falando conosco, a plateia – não vai deixar-nos esquecer: "Eu ordeno a vocês, mulheres, pelo amor que têm pelos homens, que gostem dessa peça o quanto tiverem vontade; e eu ordeno a vocês, oh, homens, pelo amor que têm pelas mulheres – já que percebo, pelo seu sorriso amarelo, nenhum de vocês as odeia exatamente – que a brincadeira seja agradável."[58] (Epílogo, 11-16) Jacques bem o dissera: o mundo todo é um palco, e todos os homens e mulheres são meros atores. O epílogo tem um final assertivo para uma peça arrojada e corajosa. Shakespeare ofereceu mais e exigiu mais de volta. Se as plateias não compreenderam essa questão – ela lhes seria enfatizada pela última vez quando estivessem saindo do novo teatro. Na tabuleta que os Chamberlain's Men expuseram do lado de fora, à entrada do Globe, havia o lembrete: "*Totus mundus agit histrionem*" – somos todos atores.

– 12 –

A floresta de Arden

Warwickshire, Michael Drayton, Poly-Olbion, 1612

Estava na hora de Shakespeare ir para casa. Vizinhos disseram a John Aubrey, o biógrafo do século XVII, que Shakespeare "estava acostumado a ir a Warwickshire uma vez por ano". Embora seja provável que ele fizesse a viagem com frequência maior que essa, em 1599, talvez tenha adiado a visita durante os meses agitados que envolveram a construção do Globe. No final do verão, muita coisa que exigia sua presença estava acontecendo em Stratford.

A família precisava dele. Joan Hathaway, a mãe (ou madrasta) de sua mulher, estava morrendo. Shakespeare era tão próximo da família Hathaway que pouco antes tentara comprar "algumas terras desocupadas" – um campo aberto de cerca de 12 hectares – perto de sua fazenda em Shottery, nos limites da floresta de Arden. Joan, que permanecera viúva desde a morte de Richard Hathaway, em 1581, vivia com os irmãos (ou meio-irmãos) de Anne – John, Thomas e William – e sua irmã, Margaret. A família contara com a ajuda de um pastor chamado Thomas Whittington ao longo de sua vida. Se Shakespeare precisasse de um modelo para Adão, o servo generoso e devotado de *Do jeito que você gosta*, ele não precisaria olhar para além de Whittington; o pastor que deixou 50 libras em seu testamento para "as pessoas pobres de Stratford", incluindo "40 xelins que estão em mãos de Anne Shakespeare, esposa de mestre William Shakespeare". Os laços de família ainda uniam Anne e, por extensão, seu marido ao antigo lar. Anne tinha 19 anos quando seu meio-irmão John nasceu, e eles viveram sob o mesmo teto durante os nove anos seguintes, até ela se casar com Shakespeare. Provavelmente, ela ajudou Joan a criar as crianças menores, e deve ter ficado preocupada quando John foi alistado em novembro de 1596 e depois novamente nesse verão, quando, no dia 19 de julho, se juntou a outros homens experientes para treinar com mosquetes na vizinha Alcester. Não existe registro sobre se ele teria sido em seguida chamado para a defesa contra a ameaça espanhola ou

embarcado para a luta na Irlanda. Shakespeare pode ter achado em seu jovem cunhado uma boa fonte de informação sobre o alistamento e as tropas.

Se Shakespeare se atrasou para o enterro de Joan Hataway em 5 de setembro, deve ter chegado em casa a tempo de um casamento. Não depois desse verão, mas talvez um pouco antes, tenha havido motivo para celebrar: sua irmã Joan, aos 30 anos, se casou. Não era um casamento a que ele pudesse deixar de assistir. Ela era sua única irmã viva – uma primeira Joan morrera ainda na infância, em 1558, seguida por Margaret, um bebê, em 1563, e Anne, com 8 anos, em 1579. Joan foi também a única dos irmãos de Shakespeare que se casou (todos os seus irmãos – Gilbert, dois anos mais moço; Richard, nascido quando ele acabara de fazer 10 anos; e Edmund, nascido em 1580, quando Shakespeare contava 16 anos – morreram solteiros). Para a mãe e o pai de Shakespeare, que estavam com mais de 70 anos, bastante velhos se considerada a época, o casamento de Joan deve ter sido uma bênção complicada; ela vivia na casa deles, em Henley Street, e teria que atender às necessidades dos pais, às do marido e, logo depois, às do filho (os recém-casados se mudaram para a parte oeste da casa). Joan deve ter sido muito apegada ao lugar, que foi herdado por Shakespeare e onde ele depois permitiu que ela morasse pelo resto da vida por um pagamento nominal de 12 pênies por ano. Parece que Shakespeare se dava bem com sua irmã, a quem legou "20 libras e todas as minhas vestes e acessórios".

Exigências familiares à parte, existiam razões práticas para Shakespeare viajar para casa durante os meses de verão. A estação era mais ensolarada e mais seca, o que significava estradas em melhor estado. A rota mais direta de Londres a Stratford, pelo caminho de High Wycombe e Oxford, era de mais de 200 quilômetros, uma jornada de três dias a cavalo, quando o tempo estava bom, e as estradas, decentes. Se Shakespeare partiu no começo de setembro, quando o sol levantava às seis da manhã e se punha por volta das seis da tarde, ele teria tido doze horas confortáveis de luz do dia para cavalgar, quatro a menos do que em meados de julho, mas quatro a mais do que nos sombrios dias de dezembro.

Provavelmente, a viagem de Shakespeare para casa começava no Bell Inn, na Carter Lane, perto da catedral de St. Paul, onde decerto ele teria alugado de William Greenaway um cavalo para a jornada. Greenaway era o principal transportador de Stratford. Pelo menos desde 1581 vinha trabalhando regularmente na rota entre sua cidade natal e Londres, e nos 20 anos seguintes desempenhou o indispensável papel de carregar cartas, mensagens, comida, produtos e mexericos na ida e na volta. Os Green- aways eram vizinhos próximos dos Shakespeares, pois moravam poucas casas abaixo na Henley Street. Quase com certeza, foi Greenaway quem transmitiu a Shakespeare a terrível notícia da morte de seu filho, Hamnet, e também dos incêndios devastadores em Stratford em 1594 e 1595 (a casa onde morava a família de Shakespeare escapou do incêndio por

pouco; os Greenaways não tiveram a mesma sorte). Quando os principais cidadãos de Stratford precisavam comunicar-se com Shakespeare, Greena- way servia de intermediário: "Sua carta de 25 de outubro chegou a minhas mãos, a última da mesma , à noite, *per* Greenaway", escreveu em 4 de novembro de 1598 Abraham Sturley a Adrian Quyney, "que transmitiu que nosso conterrâneo, William Shakespeare, conseguirá o dinheiro para nós".

Greenaway carregava produtos junto com as mensagens – além de transportador, ele era também comerciante de tecidos e alugava duas pequenas lojas em Middle Row, em Stratford. Seus negócios contavam uma história dos desejos complementares entre o campo e a cidade. Ele saía de casa com seu alforje carregado com as ofertas tradicionais da Inglaterra rural: peles de carneiro e de coelho, camisas de lã e queijos. E carregava de volta os produtos finos importados dos mercados de Londres, para os consumidores abastados de Stratford. Assim, por exemplo, quando Richard Quyney estava em Londres para uma longa temporada, no outono de 1598, sua mulher contratou Greenaway para levar tabaco, prata e 20 libras de queijo, e Greenaway levou laranjas de volta para ela. Aproveitando a estada do marido em Londres, ela pediu que ele mandasse também para casa "passas, groselhas, pimenta-do-reino preta, açúcar e outros secos e molhados, se os preços estiverem razoáveis". Anne Shakespeare pode ter pedido os mesmos itens luxuosos a seu marido.

Greenaway cobrava 5 xelins por um cavalo para a viagem entre Londres e Stratford. Para alguns viajantes, ele também providenciava companhia. Quando o vizinho de Shakespeare, John Sadler, teve que viajar para Londres, ele alugou um cavalo em Stratford e "se juntou ao transportador", que conhecia as melhores rotas e estalagens. As viagens para casa e de volta a Londres de Shakespeare e Greenaway devem ter coincidido mais de uma vez, e eles devem ter viajado juntos e talvez compartilhado hospedagem e conversas. Greenaway, provavelmente, sabia melhor do que ninguém como Shakespeare conseguia equilibrar suas vidas, como um dramaturgo de Londres e um abastado cidadão de Strat- ford, mas o que aconteceu entre os dois homens pereceu com eles.

A ERA DOS PEREGRINOS DE CHAUCER, TEMPO EM QUE AS MULHERES E OS HOMENS ingleses cruzavam a Inglaterra para visitar santuários em Canterbury, Norwich e outros lugares, acabara. Naquele momento, os estatutos régios a respeito de pessoas desocupadas e errantes declaravam ilegais as viagens irrestritas. É possível que essas pessoas fossem açoitadas e despedidas sumariamente. O problema era em particular agudo em Arden. Essas pessoas – algumas das quais tinham perdido seus lares por causa das más colheitas e da rapidez dos documentos que as expulsavam das terras que arrendavam – haviam se tornado um problema tão severo para Stratford-upon-Avon que, em 1597, a cidade aprovou uma lei para impedir a superpopulação, não permitindo mais

que uma família por casa. E, em 1599, as autoridades começaram a localizar e capturar aqueles que tinham entrado na cidade nos três anos anteriores.

No final do reinado de Elizabeth, apenas um pequeno número de pessoas viajava pelo interior da Inglaterra, uma lista que incluía juízes itinerantes, transportadores, soldados, padres clandestinos, migrantes em busca de trabalho em Londres e, claro, os atores mambembes. Como membro do Chamberlain's Men, Shakespeare deve ter percorrido o sudeste da Inglaterra, e talvez o tenha feito mais extensamente no começo de sua carreira como ator. O que Shakespeare viu na estrada durante as prolongadas e terríveis temporadas em meados dos anos 1590 deve ter sido uma experiência sombria. Somente alguém que tivesse visto os efeitos da quebra de uma safra poderia escrever tão pungentemente em *Sonho de uma noite de verão* como "o milho verde"...

> Apodreceu antes que sua juventude chegasse a uma barba;
> o aprisco está vazio no campo inundado,
> e corvos engordam com o rebanho pestilento.[1]
>
> (2.1.94-97)

Shakespeare também deve ter visto, como pouquíssima gente viu, os disseminados efeitos do *enclosure* e do desmatamento da paisagem inglesa.

Uma viagem à sua casa em Stratford, no final do verão de 1599, com dias passados sobre uma sela inglesa pequena e

dura ao longo de estradas sulcadas e noites passadas em camas estranhas e infestadas de pulgas, não eram férias. Um estatuto de 1555 deixou a questão de forma direta: "Hoje em dia, as estradas são muito barulhentas e tediosas para viajar e perigosas para todos os passageiros e as carruagens." Mesmo durante os meses relativamente secos no final do verão e no começo do outono, as estradas podiam ficar intransitáveis. Naquele outubro, por exemplo, Thomas Platter não conseguiu viajar de Oxford para Cambridge num coche privado de aluguel. Seu cocheiro, que alugara o veículo de um rico senhor londrino, desculpou-se, explicando que a estrada estava "vazia e bastante deserta e que, além disso, chovera e ele não queria correr o risco". Coches modernos de quatro rodas podiam circular pelos arredores de Londres, mas a única maneira segura de viajar pelo interior, através da Inglaterra rural, era a cavalo ou a pé, e algumas vezes nem assim era possível. Quando, na primavera de 1600, Will Kemp apresentou sua famosa dança Morris de Londres a Norwich, ele se viu obrigado a contornar estradas lamacentas "e cheias de profundos buracos".

Shakespeare acrescentou seu nome numa lista de cerca de 70 pessoas que contribuíram, em 1611, para apoiar uma lei parlamentar "para os reparos e melhoramentos das estradas, e para retificar os diversos problemas nos estatutos já feitos". Ele estava agindo em interesse próprio, pois sabia que viajar em estradas malconservadas era um esforço físico e uma labuta – como disse no soneto 27:

Esgotado pelo esforço, apresso-me para minha cama,
o caro repouso para membros cansados de viagem;
Então, porém, começa uma viagem em minha cabeça,
para exercitar minha mente quando o trabalho do corpo está terminado.[2]

Suas obrigações com seus pais, sua mulher e a família dela, suas filhas e seus negócios levavam Shakespeare para Stratford. Mas, se o soneto 50 nos conta qualquer coisa de sua vida privada, suas viagens para casa algumas vezes devem ter provocado sentimentos contraditórios, separando, como o fez, de outros relacionamentos mais íntimos em Londres:

Quão pesadamente viajo pelo caminho,
quando o que procuro, o fim de minha exausta viagem,
ensina a calma e o repouso a dizer
"Até esta distância de tua amiga as milhas estão medidas!"
A besta que me carrega, cansada de meu sofrimento,
avança pesadamente a carregar esse peso em mim,
como se por algum instinto a mísera soubesse
que seu ginete não queria velocidade afastando-me de ti,
a sangrenta espora não consegue provocá-la,
pois às vezes a raiva a espeta em sua pele,
e ela pesadamente responde com um gemido
mais dolorido para mim do que a espora para a sua anca;
pois esse mesmo gemido põe isto em minha mente:
Minha dor está à frente, e minha alegria, para trás. [3]

Cavalgando a partir de Londres, embora pudesse ser de outra forma, Shakespeare passava por Holborn, St. Giles in the Field, pelo patíbulo de Tyburn, atravessava Hanwell Common para Northcote. Seu caminho o levava a Hillingon Heath, através de Uxbridge, na direção de Buckingham- shire. E, depois de cruzar o Colne e cavalgar através de Beaconsfield, ele chegava a High Wycombe, a mais de 40 quilômetros de Londres, um bom lugar para parar e passar a noite. Se estivesse viajando no final do verão, ele teria visto as estradas ainda atravancadas com os homens recrutados que se apressavam em voltar para seus campos ainda não colhidos, agora que a ameaça da Invisível Armada passara. Deveria haver também aqueles que voltavam da Irlanda – feridos que podiam caminhar e desertores. A decisão de Shakespeare de disfarçar Rosalinda como um soldado a caminho de Arden deve ter parecido bastante apropriada e perspicaz a alguns espectadores.

A paisagem dominante teria sido a dos fazendeiros e camponeses colhendo seus campos. Talvez, como o viajante alemão Paul Hentzner, que passeou pela Inglaterra nessa época do ano em 1598, Shakespeare testemunhou a popular celebração pagã do canto dos ceifeiros, quando os fazendeiros coroavam "seu último fardo de milho [...] com flores, tendo ao lado uma imagem ricamente vestida, com a qual eles talvez quisessem representar Ceres; isso os mantinha em movimento, enquanto homens e mulheres, servos e servas, passavam pelas ruas nas carroças gritando

tão alto quanto podiam até chegarem ao celeiro". Teria havido poucas mãos desocupadas naquela área de agricultura rica através da qual Shakespeare estava viajando.

A nova etapa da viagem o levaria por cerca de 33 quilômetros através de Stockenchurch, Aston Rowant, Tetsworth e Wheatley até Oxford. Por causa dos problemas financeiros de seu pai, Shakespeare, diferentemente dos colegas de escola de sua classe social em Stratford, teve negada a oportunidade de frequentar a universidade; Oxford fora a trilha não transposta da carreira. Reza a tradição que Shakespeare se hospedava no Crow Inn, em Oxford. O proprietário era o pai de William Davenant, que mais tarde se tornaria um importante teatrólogo. Com o tempo, a história foi ornamentada, e supostamente Shakespeare se hospedava ali para manter um caso amoroso com a bela mãe de Davenant – e o próprio Davenant não teria se envergonhado de declarar que "parecia bastante contente por ser considerado" o filho ilegítimo de Shakespeare.

O último trecho da jornada – e o mais longo, com cerca de 64 quilômetros – teria levado Shakespeare de Oxford através de Wolvercote e Begbroke até Woodstock. Ali, onde ele poderia ter parado para visitar as salas em que Elizabeth, antes de tornar-se rainha, ficara aguardando seu destino sob guarda cerrada, e onde rabiscara com carvão, sobre a veneziana de uma janela, um poema que ainda estava legível quando Paul Hentzner o transcreveu em 1598:

Oh, Fortuna! Como seu desassossegado estado irresoluto
proveu de preocupações meu espírito atormentado!
Testemunha esta prisão atual para onde o destino
me trouxe e as alegrias que abandonei...

ELIZABETH prisioneira.[4]

A história de Elizabeth era dramática, e foi uma pena que a vida da rainha permanecesse fora dos limites para um dramaturgo que poderia ter feito tanto com ela.

De Woodstock, ele seguia a rota para Kiddington através de Neat Enstone até Chipping Norton. Agora ele estava a 32 quilômetros de casa. Essa etapa da viagem passava por ricos estratos da história inglesa: a caminho de Long Compton, ele passaria pelas Rollright Stones – uma Stonehenge local, rica em lendas. A história contava que na época do rei Rollo, dinamarquês, um exército de homens teria sido petrificado no local. Depois de passar por essa área relativamente isolada, ele se aproximava de Ships- tonon. Shakespeare estava chegando a um terreno familiar, passando através de Tredington e Newbold. Ele sabia que estava apenas a 12 quilômetros de casa quando encimava uma colina, cruzando a estrada romana para Leicester, a grande Fosse Way. Mais 8 quilômetros por Ettington e Alderminster o levariam a Atherstone. Ele estava então na rica e desbravada vastidão agrícola plantada com trigo e outros grãos. Na distância, o rio Avon marcava o limite que separava essa vastidão agrícola da floresta, a argila do queijo, não apenas uma fronteira

agrícola, mas também social, arquitetônica e econômica. Sua cidade natal a enquadrava.

Shakespeare entrava em Stratford pela ponte Clopton, talvez parando tempo bastante para perceber que as pedras que ele vendera recentemente à cidade (sobra das reformas de sua casa) foram usadas para consertar a ponte. Sua viagem estava quase no fim, ele entrava pela Middle Row, virava à esquerda na High Street, passava pela Sheep Street e terminava sua jornada na Chapel Street. Ao longo desse trecho final ele veria o quanto a Stratford de sua infância e adolescência mudara. Os incêndios terríveis de 1594 e 1595 tinham destruído 200 casas e acarretado prejuízos de mais de 12 mil libras. O primeiro incêndio começara no centro da cidade. O segundo, um ano depois, na periferia norte da cidade. Os desastres foram uma história nacional: Thomas Beard torceu os fatos para adequá-los à sua visão providencial da história, quando escreveu em *The Theatre of God's Judgment* [O teatro do julgamento divino] (1597) que "a cidade inteira fora queimada duas vezes pela infração do sábado (dia de culto para os protestantes) pelos seus habitantes". É mais provável que os incêndios tenham sido causados e espalhados pelos pequenos estabelecimentos comerciais da cidade, especialmente aqueles que transformavam a cevada em malte, o que exigia a estocagem de combustível. A cidade se dirigiu aos condados vizinhos para pedir doação de roupas e alimentos, e a Londres, para

ser isenta dos impostos e subsídios exagerados exigidos pela Coroa em 1598 – e teve sucesso em ambos os esforços.

Durante o verão de 1599, a cidade ainda estava sendo reconstruída. No final de abril, os líderes de Stratford organizaram uma comissão para analisar como o trabalho estava progredindo, e seu relatório oferece um instantâneo da aparência da cidade naquele momento. Shakespeare teria visto Stratford num lento processo de recuperação. Houvera uma azáfama de atividade na Wood Street Ward, onde John Locke, Thomas Lempster e Widow Cooper tinham acabado de reconstruir suas propriedades. Abraham Sturley ainda precisava acabar o telhado. Perto de sua casa, Shakespeare teria visto que, num desafio aos novos regulamentos, Hamnet Sadler usara colmo inflamável para cobrir seu telhado. A pior destruição ocorrera na área em torno e ao norte da casa de Sadler, ao longo da Ely Street. Em toda a cidade, a reconstrução permanecia irregular, com casas construídas recentemente ao lado daquelas ainda em ruínas. Ainda mais desconcertante foi o número de estranhos na cidade, a maioria deles muito pobre e vivendo apinhada em condições precárias. A população de Stratford, menos de 1.500 habitantes na época do nascimento de Shakespeare, crescera para mais de 2.500 em 1599. Um quarto dos habitantes, muitos deles deslocados por causa das quebras de safra ou da rapidez com que tramitavam os processos que os punham para fora das terras arrendadas, era pobre. Stratford estava enfrentando dificuldades, a vida ali no

interior contrastava muito com a fantasia pastoril oferecida pelos poetas e teatrólogos ingleses.

Para Shakespeare, o lar era a New Place, uma casa imponente na esquina da Chapel Street com a Chapel Lane, do outro lado da capela da Guilda. Era a segunda melhor casa da cidade, que Shakespeare comprara dois anos antes pela considerável soma de 120 libras. A New Place era uma construção do século XV de três andares, feita de tijolos e madeira. Era muito espaçosa, com dez cômodos aquecidos por lareiras, muito mais do que a pequena família e quaisquer empregados poderiam precisar. A propriedade contava com dois jardins, dois pomares e dois celeiros. O brasão de armas que Shakespeare adquirira recentemente estaria exibido com algum destaque. Ao colocar tanto dinheiro numa casa imensa tão longe de onde trabalhava, Shakespeare podia estar tentando aliviar a culpa por viver afastado da mulher e das filhas. Ele podia estar pensando numa aposentadoria antecipada. Ou talvez fosse apenas um bom investimento que poucos na combalida Stratford estavam em posição de fazer.

É impossível reconstituir como teria sido a volta de Shakespeare para casa, o que teria significado para ele se reunir novamente com sua mulher e suas filhas, depois de tão prolongada ausência. Ele não vivia com Anne desde os seus 20 e poucos anos. Depois que se estabelecera em Londres, poderia facilmente ter comprado uma casa e levado

a família, mas escolheu não o fazer. Anne, agora com 43 anos, chegara à meia-idade mais cedo que o marido, mais moço, enquanto suas filhas adolescentes, Susanna e Judith, com 16 e 14 anos, estavam quase crescidas. Considerando o fato de que Shakespeare via as meninas poucas vezes por ano desde que eram crianças – talvez não mais que uma dúzia desde que fora para Londres no final dos anos 1580 –, é difícil imaginar que seu relacionamento com elas fosse muito próximo, mesmo para os padrões do século XVI. Apesar disso, o profundo interesse que Shakespeare mostra por famílias reunidas e sua extraordinária percepção sobre o relacionamento entre pais e filhas em suas peças – como em *O mercador de Veneza*, *Rei Lear*, *Péricles* e *A tempestade* – sugeriria exatamente o oposto. A não ser, naturalmente, que a escrita fosse uma forma de compensação, uma chance de recriar nas histórias o que ele mesmo rejeitara em sua vida pessoal. Não existe uma maneira de saber como ele se sentia quando desarreava seu cavalo em New Place, nessa ou em outras visitas – ou como Anne, Susanna e Judith podem ter se sentido sobre o retorno dele.

As visitas de Shakespeare à sua casa não deviam ser descontraídas e relaxantes. Ele não teria tempo para escrever muito. Havia muito para pôr em dia, muitos amigos e conhecidos para ver, congratular ou expressar condolências, pais envelhecidos que poderia não ver vivos novamente e assuntos jurídicos de seu interesse. Mas teria achado a cidade

menos barulhenta que Londres, o ritmo, mais lento, e a comida, melhor, especialmente durante o verão.

Uma das vantagens de retornar a Stratford é que ele não precisava preocupar-se com o preparo de sua comida. E seus jardins e pomares em New Place proviam vegetais, legumes, ervas e frutas; os mercados locais, queijos e outros produtos laticínios. Pode ser que ele tivesse voltado para Londres um pouco mais pesado do que quando chegara – ou talvez fosse do tipo moderado.

O SHAKESPEARE QUE SEUS VIZINHOS VIRAM ENTRAR CAVALGANDO NA CIDADE não era o "poeta dos versos que roubavam corações", mas um cidadão abastado, dono de uma das casas mais caras da cidade. É esse Shakespeare cujo busto memorial ainda clama por um lugar proeminente na igreja de Stratford. Shakespeare desempenhava papéis muitíssimo diferentes em Londres e em Stratford. Em sua cidade natal, ele era procurado não por seus poemas ou suas peças, mas para conceder empréstimos para acordos de negócios: apenas em outubro de 1598, foi a "seu querido bom amigo e conterrâneo" William Shakespeare que Richard Quiney, um importante cidadão, tentou contatar quando precisou pedir emprestada a considerável soma de 30 libras. É improvável que Shakespeare tenha tido a oportunidade de atuar em Stratford, para uma plateia composta de seus pais, sua mulher, suas filhas e seus amigos, porque as autoridades com tendências puritanas desencorajavam fortemente o

teatro na cidade. Shakespeare tivera a felicidade de crescer numa época em que importantes grupos teatrais como o Leicester's Men, Worcester's Men, Berkeley's Men e Derby's Men se apresentaram em Stratford. Em 1602, o intendente local chegara a impor multas a quem permitisse apresentações teatrais na cidade.

Shakespeare era conhecido no local como um investidor. Depois de tomar posse da New Place, ele investira pesadamente em malte, 80 alqueires*, que ele armazenara em seus novos celeiros. O malte era derivado da cevada, uma matéria-prima dispendiosa. Não dava muito trabalho transformar a cevada em malte e, por isso, os únicos que realmente lucravam com a fabricação do malte eram aqueles ricos o bastante para comprar e estocar grandes quantidades do grão. Desde quando começara a acumular e armazenar, Shakespeare sabia que o Privy Council do reino – reagindo às safras terríveis e à escassez de grãos – estava tentando acabar com essa prática, proibindo a exportação do grão e ordenando que o estoque armazenado fosse vendido no mercado aberto. Os conselheiros também instruíram os juízes de paz a investigar os abusos cometidos. Como os principais cidadãos de Stratford estavam entre os piores transgressores – e também entre os responsáveis pela imposição das novas regras –, pouca coisa mudara. Os vizinhos doentes e famintos foram ficando cada vez mais "descontentes", e os armazenadores de malte eram muito odiados (um tecelão de Stratford, chamado John Grannams,

queria vê-los "enforcados em patíbulos em suas próprias portas"). Para sorte de Shakespeare, que era um dos principais transgressores, a crise passou. Mas não poderia ter estocado seus celeiros em 1597, ignorando as consequências disso para os pobres de Warwickshire. Ele era um homem capaz de desempenhar confortavelmente muitos papéis e transformá-los em arte. Uma década mais tarde, Shakespeare começaria a peça *Coriolano* pela descrição solidária de cidadãos famintos que ameaçam rebelar-se contra aqueles que estocavam grãos.

Voltando para casa, a ironia acerca de como sua jornada se assemelhava à experiência de seus personagens não teria escapado a Shakespeare. Como Orlando, Célia, Rosalinda, Touchstone e o resto, ele deixara o mundo da corte e da cidade e entrara em Arden. Diferentemente de Touchstone, que reclama "agora que eu estou em Arden, mais tolo eu sou", Shakespeare sabia que a jornada para o interior era apenas temporária. No final, em suas comédias, como em sua vida, a sedução da cidade e da corte – que Touchstone chama de "um lugar melhor" – era muito poderosa.

Jonson, Dekker e outros dramaturgos nascidos e criados em Londres nessa época gravitaram em torno de peças sobre a vida contemporânea londrina. Shakespeare preferia terras e tempos distantes. Em *Do jeito que você gosta*, ele ofereceria um cenário mais realista e contemporâneo, mas seria rural – e não urbano –, a floresta de Arden. Quando Shakespeare viu

que Lodge instalara sua *Rosalinda* em Arden (isto é, as Ardenas francesas, embora na grafia da floresta inglesa), a tentação deve ter sido avassaladora. Ele iria domesticá-la, transformando-a numa paisagem inglesa familiar, ao mesmo tempo em que a tornaria obsequiosa o bastante para abranger todos os tipos de associações com Ardens domésticas e estrangeiras, passadas e presentes.

Os Shakespeares vieram do coração da velha floresta de Arden, de vilarejos como Balsall e Baddesley Clinton, Wroxall e Rowington. Sua mãe até carregava o nome de Arden, e por meio dela ele podia traçar suas raízes inglesas a uma época anterior à conquista normanda. As Ardens de Shakespeare em *Do jeito que você gosta* é perto de casa, embora não a própria casa – e ele tomara o cuidado de manter alguns dos pontos mais fantásticos de Lodge, como os leões e as cobras e as palmeiras, para deixar claro que era um mundo imaginário. Como sempre, Shakespeare conseguiu ganhar dos dois lados. Mas é também o mais perto que ele chegaria para explorar a profundidade de seu investimento emocional em sua Arden nativa.

Mais uma vez, Shakespeare nascera muito tarde. Como a antiga fé, as Arden foi fundamental para o mundo de seus ancestrais, matéria de muitas lendas familiares; mas agora tudo que restava eram traços do que fora. Exatamente como as pinturas católicas na igreja e na capela de Stratford tinham sido cobertas com cal, a grande floresta de Arden fora

derrubada, e pastos e campos agrícolas substituíram as vastas matas, ricas em mistério e em folclore. Escrever *Do jeito que você gosta* deve ter provocado sentimentos conflitantes em Shakespeare, porque a peça, em suas mudanças desorientadoras entre a floresta e o cenário pastoril, justapõe a Arden romantizada que instigou sua imaginação ainda em criança, com a Arden realista que ele, agudo observador da terra e de sua gente, testemunhava como adulto. Isso ajuda a explicar os cenários radicalmente diversos da peça. Quatro cenas da peça ocorrem nas matas, o terreno proibido onde Orlando e Adão encontram por acaso o duque e seus homens – a floresta de carvalhos antigos, riachos, cavernas e manadas de cervos, de homens vestidos como proscritos e do "velho Robin Hood da Inglaterra" (1.1.112). Doze outras cenas na floresta de Arden oferecem um cenário alternativo, um mundo de terras cultivadas, de carneiros e pastores, de donos de terras e fazendeiros, de camponeses e dos menos afortunados assalariados, onde o "milho verde" e os "acres de centeio" agora estão estabelecidos (5.3.17, 21). Quando Olivério procura Rosalinda, ele o faz "nos terrenos em volta da floresta" – e Shakespeare usa o termo técnico *purlieus* para designar as partes das florestas régias que não mais tinham árvores.

Seu colega poeta e teatrólogo Michael Drayton, outro nativo de War- wickshire, deu voz ao sentimento de ter nascido muito tarde para vivenciar a antiga floresta, em seu poema topográfico *Poly-Olbion*. Drayton explica que "a

floresta de Warwickshire" fora outrora "parte de um bosque ou uma floresta maior chamada Arden", cujos limites se estendiam de Severn a Trent. Drayton é rápido em especificar que a culpa para o fim de Arden é, primeiro, da superpopulação:

> Quando a Bretanha encheu seus campos com vilas e vilarejos,
> Seu povo ainda prosperando e querendo lugar para construir,
> Com frequência desalojou o cervo e estabeleceu suas casas,
> Onde ele, com a vassoura e os freios, havia muito fizera sua toca.[5]

Depois, à ganância:

> Pois, quando o mundo descobriu a conveniência de meu solo,
> o ser desgraçado começou imediatamente a estragar
> minhas matas altas e frondosas, e cercou minhas terras,
> pelas quais, em pouco tempo, eu acabei perdendo minhas propriedades rurais.[6]

Michael Drayton talvez não soubesse, mas, mesmo na época medieval, as terras demarcadas e cultivadas já tinham destruído a maioria das florestas. Uma das razões para essas depredações foi que a floresta de Arden jamais foi uma floresta no sentido estrito do termo – e consequentemente protegida pelas leis florestais. Quando o antiquário John Leland viajou através de Warwickshire nos anos 1530, o desflorestamento já estava bastante avançado. Ele escreve que a área ao norte de Avon é "muito fechada, com grama abundante, mas não muito milho", uma visão confirmada

em 1586 por William Camden, que observou que a área é de floresta, "mas não sem pastos, campos de milho e minas de ferro". Essas minas de ferro, um sinal da antiga industrialização, eram famintas por combustível. Shakespeare não era tão sentimental quanto Drayton, mas compartilhava um pouco de sua nostalgia. Seu retrato de Arden em *Do jeito que você gosta* também reconhece as mudanças econômicas e ambientais que Drayton descreve em *Poly-Olbion*. Elas não dominam a peça de Shakespeare, mas tampouco podem ser ignoradas. Talvez porque ele as visse todas as vezes que passava pela floresta esbulhada a caminho de casa, a obra de Shakespeare é sensível ao custo pessoal e social das terras cultivadas por camponeses, mediante contratos de arrendamento com seus proprietários.

Quando Shakespeare estava estudando sua fonte principal para trabalhar em *Do jeito que você gosta*, ele poderia facilmente ter representado o pastor Corino como Lodge o fizera: um fazendeiro arrendatário bem-sucedido que ganhava a vida cuidando das ovelhas de seu senhorio e cultivando a terra em torno de seu chalé alugado. O que vemos, em vez disso, é o destino sombrio de Grim, inesperado numa comédia, que é tão pobre que não pode sequer alimentar ou alojar seus convidados. Ele explica se desculpando que é "pastor para outro homem/ E não partilho os tosões que eu pastoreio".[7] E fica pior, porque o chalé de seu senhorio, os "rebanhos e as terras plantadas/ Agora

estão à venda"[8] (2.4.74-80). Shakespeare reduz o fazendeiro arrendatário de Lodge a um mero assalariado, que em breve estará desempregado e sem casa, logo que seu senhor consiga vender seu chalé e o resto da "propriedade" por um lucro imediato (3.5.106). Essa não é uma cena descartável. Mais tarde, na peça, Shakespeare até dá um nome ao proprietário, o "velho Carlos". Shakespeare também romantiza Corino como a síntese das virtudes do campo. Quando Corino diz a Touch- stone, que lhe perguntara se gosta "dessa vida de pastor"[9] (3.2.12): "Senhor, eu sou um verdadeiro trabalhador: eu ganho o que como, consigo o que visto, não devo ódio a homem nenhum, não invejo a felicidade de ninguém, fico alegre com o bem dos outros, contente com meu prejuí- zo, e o maior de meus orgulhos é ver meus carneiros pastarem e minhas ovelhas mamarem."[10] (3.2.71-75)

Mas, é claro, as ovelhas não são suas. A oferta de Célia para comprar a fazenda e melhorar o pagamento de Corino é tudo que permanece entre ele e a estrada. De forma serena, mas firme, *Do jeito que você gosta* relembra às plateias contemporâneas que a nova economia podia ser impiedosa. Shakespeare sabia que havia mais Corinos no país que nunca, como o historiador Victor Skipp coloca: "com nenhuma alternativa senão pegar a estrada e, em última análise, morrer nela". Os elisabetanos sabiam o que significava quando o velho Adão cambaleia no palco no começo do segundo ato, sexta cena, exausto e faminto na floresta de

Arden, e diz a Orlando: "Não posso seguir adiante. Ó, eu morro por comida! Aqui eu descanso e meço minha cova."[11] (2.26.1-2) Os primeiros atos da peça se desenvolvem em torno dos problemas causados pela vida errante e pela fome, incluindo as palavras raivosas quando Adão sugere pela primeira vez que eles se tornem itinerantes:

> O quê, deixar-me-ias ir a mendigar comida?
> Ou, com uma espada vil e vociferante, levar
> uma vida bandida na estrada?
> Isso eu devo fazer ou eu não sei o que fazer.[12]
>
> (2.3.31-34)

Mesmo quando alguns morriam de fome, outros lucravam. Mais tarde, ocorre uma conversa na qual Touchstone se dirige a Guilherme, um jovem de 20 e poucos anos que nasceu na floresta, e lhe pergunta à queima- -roupa: "Você é rico?".[13] Guilherme, que, para um camponês fundiário, arrumara-se bem na vida, admite em parte, embora à maneira cautelosa do homem do campo: "Fé, senhor, assim, assim."[14] (5.1.24-25) Não precisamos ver um pouco de astúcia da autoparódia aqui nesse Guilherme criado em Arden, para saber que outro homem de Warwickshire com o mesmo nome também estava fazendo "assim, assim" – graças, em parte, a atividades como sua recente estocagem de malte. Shakespeare compreendia muito bem que havia um lucro obtido à custa das dificuldades econômicas de outros. O que nos é apresentado com essa peça, então, é um

cenário cômico muito mais áspero e corajoso do que Shakespeare jamais oferecera, cenário que provê uma fonte de conflito quase subliminar numa peça amplamente desprovida disso e que, às vezes, lança uma sombra sobre uma comédia, de outra maneira, relativamente radiosa e risonha. Seu reconhecimento sereno da ameaça do deslocamento social explica por que, em tantos pontos, *Do jeito que você gosta* parece antecipar a peça seguinte de Shakespeare passada na Inglaterra, *Rei Lear*.

Dessa vez, o investimento de Shakespeare em Arden se estendia para além da peça que estava terminando nesse verão. Ele deve ter aproveitado a viagem para casa no final do verão para discutir com seu pai dois assuntos relacionados com o legado da família Arden que estavam exigindo sua imediata atenção. O primeiro era o brasão de armas da família; o outro, a herança de sua mãe, que seu pai hipotecara e perdera. Sobre essa última, eles estavam nos estágios finais de uma prorrogação e, em última análise, de uma tentativa malsucedida de recuperá-la. Para Shakespeare, o que estava em jogo em Arden era real e pessoal.

Parece que Shakespeare não estava satisfeito com o brasão de armas que conseguira em 1596. Naquele momento, Shakespeare e seu pai buscavam algo mais que apenas o *status* de cavalheiros: eles queriam incorporar sua ligação com os Ardens. Qualquer que fosse a estratégia que decidissem usar, Shakespeare é que deveria lidar

diretamente com os encarregados da heráldica em Londres. Em novembro, ou alguns meses depois, Shakespeare voltou ao College of Arms para negociar seu caso (e para pagar, mais uma vez, a elevada soma de 20 libras mais ou menos pelo privilégio de fazê-lo). Em 1596, ele e seu pai reivindicaram seu direito a um brasão de armas com o argumento de que o pai e o avô de John Shakespeare serviram leal e valentemente ao rei Henrique VII e foram recompensados por ele. Eles também chamaram a atenção para o fato de que, ao tomar Mary Arden como esposa, John casara com a filha de um escudeiro**.

A petição de 1599 reescreve e expande essa história. Dessa vez, a prestação de serviço da família à Coroa, que é "aprovada", em vez de "valente", é empurrada mais para trás, envolvendo "o bisavô e antigo antecessor" de John Shakespeare. E a generosidade régia, que anteriormente os Shakespeares não haviam especificado, é descrita de maneira a enfatizar as profundas raízes da família em Warwickshire: "terras e bens imóveis [...] naquelas partes de Warwickshire, onde permaneceram nas mãos de alguns descendentes de boa reputação e crédito". Isso era exagerar as coisas, porque no Patent Rolls não aparece nenhuma doação feita a um Shakespeare: os antepassados de Shakespeare tinham sido, no melhor dos casos, possuidores de uma propriedade livre e alodial, ou arrendatários.

Mas essas mudanças eram incidentais à principal razão para a segunda visita aos encarregados da heráldica, que era

justapor o brasão de armas dos Ardens ao dos Shakespeares. Curiosamente, Mary Arden, citada nominalmente em 1596, nem sequer é mencionada na petição de 1599. O que interessa é a relação entre John Shakespeare e Robert Arden, com cuja filha aquele se casou. Não era apenas em sonetos e peças que Shakespeare colocava sua mente para revisar textos. Em 1596, Shakespeare descrevera seu avô materno como um "cavalheiro", antes de pedir aos encarregados para elevá-lo à categoria de "escudeiro", a mesma repetida em 1599. Isso desconsiderava o fato de que, ao longo de sua vida, Robert Arden, embora tivesse uma vida financeira confortável, jamais pleiteara o *status* intermediário de pequeno proprietário rural.

O principal desafio que os Shakespeares enfrentavam e, por implicação, os encarregados da heráldica, era a qual linha fidalga dos Ardens se poderia atribuir uma conexão com os Shakespeares. A ausência de documentação era uma vantagem, mas também um problema. Se não houvesse nenhuma dúvida sobre a relação de Robert Arden com aqueles Ardens que tinham um brasão de armas, os Shakespeares não teriam que refazer sua petição por um privilégio mais elevado. Essa petição de 1599 que sobreviveu mostra que os encarregados da heráldica inicialmente decidiram (ou foram persuadidos por Shakespeare a fazê-lo) por uma aliança com a antiga linha dos Ardens de Park Hall. Então, eles começaram a desenhar na margem do documento um esboço do brasão de armas dos Shakespeares enfiado no

dos Ardens de Park Hall: "Arminho, uma faixa quadriculada de dourado e cerúleo", em última análise, um brasão derivado dos Beauchamps, condes de Warwick. Mas, nesse ponto, os funcionários mudaram de ideia. O lado desse esboço do escudo mostrando as armas dos Ardens de Park Hall foi riscado e ao lado foi esboçado outro brasão Arden, menos ilustre, o chamado antigo brasão de armas, com "Goles, três albatrozes *fitchées* dourados e, sobre um chefe de ouro, um pássaro vermelho representado sem pés".

Alternativamente, se a decisão de alterar o brasão de armas no último momento foi de Shakespeare, ela pode ter sido motivada por seu desejo de colocar-se a alguma distância da linha familiar Arden, que estivera implicada numa fracassada tentativa católica para assassinar Elizabeth. É mais provável, entretanto, que tenha sido uma decisão dos encarregados da heráldica. Eles não devem ter sido convencidos de que os Shakes- peares fossem aparentados nem mesmo com um ramo menor de uma família tão antiga quanto os Ardens de Park Hall. Ainda assim, em última análise, o esboço permitia que os Shakespeares unissem suas armas ao "antigo brasão de armas" dos Ardens. Mas não ficou claro se a confirmação foi completa. Se o brasão Arden inferior de William Shakespeare em seu monumento na igreja de Stratford e o brasão de armas usado subsequentemente por sua filha Susanna e seu marido, John Hall, servem para alguma indicação, no final a autorização heráldica foi negada. Independentemente do resultado, o

episódio indica o nível do investimento de Shakespeare – tanto financeiro quanto emocional – no legado Arden. Ele e seu pai sabiam que estavam contando uma ficção aos encarregados da heráldica, ou eles próprios acabaram acreditando nas histórias que escutaram sobre sua conexão com Warwickshire e Arden.

A mesma obsessão com um legado Arden nos informa a persistência do pai e do filho para tentar recuperar a propriedade que o pai de Shakespeare perdera 20 anos antes. Em 1566, Robert Arden transferiu uma propriedade para sua filha mais moça, Mary, na vila de Wilmcote, em Arden. Em 1578, com problemas financeiros, John Shakespeare, que se casara com Mary Arden, tomou 40 libras emprestadas de Edmund Lambert e hipotecou a casa e as terras de Mary como garantia. Essa deve ter sido uma aposta segura, porque Lambert era seu cunhado: sua mulher, Joan, era irmã de Mary, e é provável que Edmund e Joan fossem padrinho e madrinha dos filhos de John e Mary, que tinham seus nomes. Mas as coisas não saíram como planejadas. William Shakespeare estava com 14 anos quando seu pai, incapaz de pagar todo o dinheiro a tempo, no dia 29 de setembro de 1580, viu a propriedade de sua mulher passar às mãos de Lambert. Por mais injusto que fosse, era a lei. Depois da morte de Lambert, em 1587, a propriedade ficou para seu filho John. Naquele ponto, pareceu que os Shakespeares estavam prontos para contar suas perdas e, de acordo com sua versão sobre o que acontecera, em 1588 eles concordaram

em desistir de quaisquer direitos sobre a propriedade e entregar todos os títulos ainda em suas mãos se John Lambert os compensasse com o pagamento adicional de 20 libras. Parece que algum tipo de conversa sobre isso aconteceu, mas Lambert mais tarde negou que tivessem chegado a um acordo.

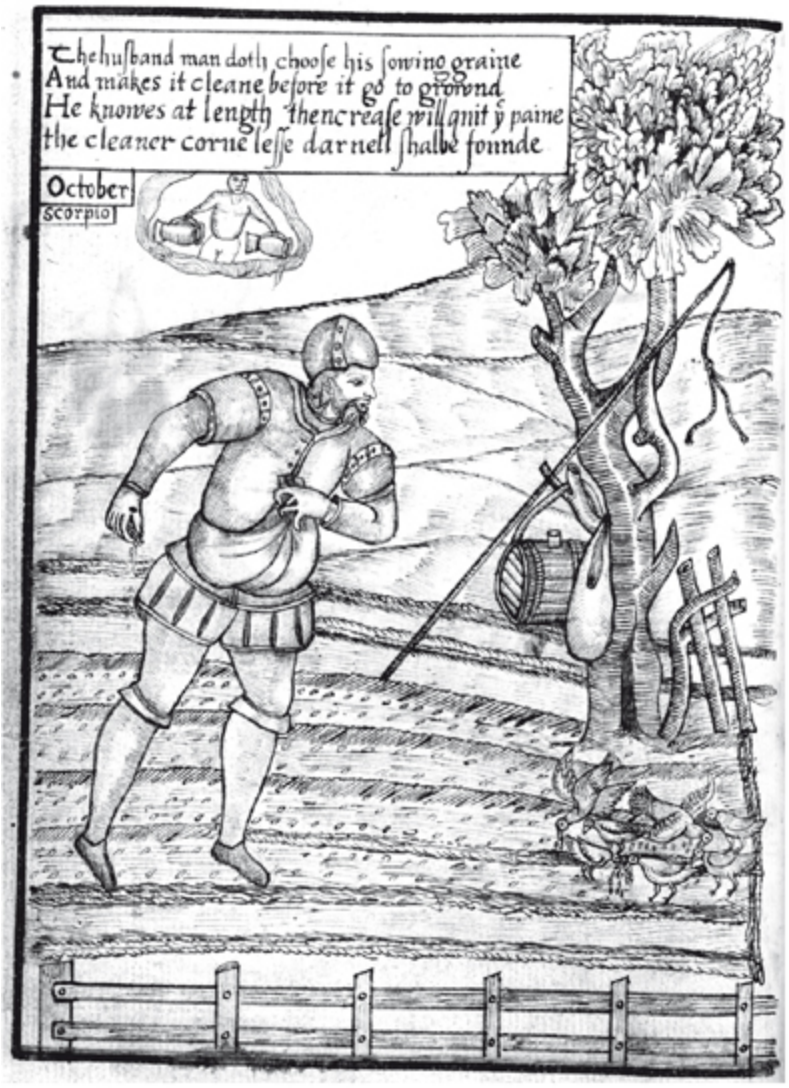
E assim as coisas continuaram até novembro de 1597, quando Shakespeare e seu pai, tendo recebido seu brasão de armas, mudaram de curso. Eles agora queriam seu pedaço das Ardenas e abriram um processo na Chancelaria, a corte responsável por conceder compensação para acordos injustos. Mais uma vez, Shakespeare teve de bracejar para revisar antigas narrativas sobre o que ocorrera. Seus talentos literários devem ter sido úteis. As rodas da justiça avançaram lentamente, e não foi senão no verão de 1598 que a corte apontou comissários para anotar os fatos do caso. Como John Shakespeare protocolara erroneamente os procedimentos duas vezes na corte, houve atrasos adicionais, e não foi senão no final de junho de 1599 que a confusão foi desfeita. Entre junho e outubro de 1599, testemunhas dos dois lados foram ouvidas, e os depoimentos, preparados e submetidos à corte, e a evidência, partilhada pelas duas partes. Teria sido fundamental a presença de Shakespeare em Stratford em algum momento daqueles meses, para esquadrinhar documentos, contatar potenciais testemunhas e dar rumo ao caso (não sabemos se o seu pai era alfabetizado ou se, por conta de sua idade avançada, estava em condições físicas de

enfrentar a tarefa). Infelizmente, os depoimentos dos dois lados se perderam; se tivessem sobrevivido, poderiam dizer-nos um bocado mais sobre os Shakespeares. Parece que sua reivindicação não era forte o bastante ou eles acabaram chegando relutantemente a um acordo com Lambert, porque o caso jamais foi ouvido pela corte. Shakespeare e seu pai gastaram um tempo enorme, muito dinheiro e energia para recuperar seu legado em Arden. Existe algo bastante brutal em terem perdido por causa de um detalhe técnico. Mas o episódio, como o do brasão de armas, enfatiza a importância para os Shakespeares da ligação com os Ardens.

A Arden de *Do jeito que você gosta* e as Arden de suas buscas jurídicas e heráldicas têm muito em comum. Existe uma tensão na obra como na vida, entre o real e o romântico, entre a maneira como as coisas eram e a maneira como elas agora permaneciam. Assim como vemos duas versões da floresta de Arden na peça – a floresta cheia de árvores dos dias de antigamente e a floresta desmatada, a terra dividida em pedaços cultivados e economicamente esgotada no presente –, também temos duas versões muito diferentes do legado de Arden de Shakespeare. A fantasia de um passado shakespeariano heroico e de uma conexão com Arden, que foi levada de volta para a época em que ela era, de fato, uma floresta magnífica, competia na mente de Shakespeare com a realidade que seus antepassados dos dois lados nunca foram nada mais que fazendeiros e agricultores. Uma das coisas mais provocantemente misteriosas sobre Shakespeare é sua

habilidade de sustentar essas contradições: o mesmo escritor cuja obra expunha o quanto as narrativas históricas eram frequentemente enfeitadas se viu, quando se referiu a seu próprio passado, fazendo o mesmo.

OUTONO


The husband man doth choose his sowing graine
And makes it cleane before it go to ground
He knowes at length the encrease will quit ỹ paine
the cleaner corne lesse darnell shalbe founde
October
SCORPIO

"Dezembro", T. F., A Book of Diverse Devices, c. 1600

– 13 –

Coisas morrendo, coisas renascidas

"Essex e Tyrone em Bellaclinthe Ford", George Carleton, A Thankful Remembrance of God's Mercy, 1627

Essex desembarcara na Irlanda no dia 14 de abril, reunindo suas tropas depois de uma viagem dura. Quase três semanas tinham se passado desde sua inspirada, embora agourenta, partida de Londres. Mesmo antes de embarcar, Essex sabia o que estava em jogo: "Para mim, se as coisas não saírem bem sob meu comando, é quase certo que eu serei um mártir." Ele estava preocupado

também com o efeito que a Irlanda "úmida, apodrecida" teria sobre sua "mente triste" e seu "corpo reumático", chegado à disenteria que matara seu pai. O que ele descobriu depois que chegou a Dublin somente poderia deprimi-lo ainda mais.

Quase imediatamente, Essex viu que precisaria abandonar seus antigos planos de tomar a iniciativa e marchar na direção de Tyrone, no Ulster. O Irish Council explicou que não haveria grama suficiente para a forragem dos animais até junho. Também não havia transporte para levar suprimentos às tropas a caminho do Ulster. Essex também teve que abandonar os planos de estabelecer uma guarnição em Lough Foyle, no norte, tão crucial para atacar as forças de Tyrone pelo flanco. Ele não tinha navios e homens bastantes para isso, e o Privy Council rejeitara seu pedido de mais 4 mil soldados de reforço, instando-o a valer-se do que dispunha.

Essex foi surpreendido com o número de rebeldes que ele agora enfrentava. Relatos iniciais informavam sobre Tyrone, com 6 mil ou 7 mil homens perto de Armagh; O'Donnell; em Connaught, com mais 4 mil; e outros 4 mil em Munster, comandados pelo conde de Desmond. Poucos dias depois, o Irish Council aumentou sua estimativa dos combatentes inimigos para 30 mil; os rebeldes eram em número maior que a força expedicionária de Essex, quase o dobro. O Conselho estava motivado por interesses próprios e muito temeroso sobre o que poderia acontecer se os toscos soldados ingleses se deixassem esmagar pelos veteranos de Tyrone, testados

em batalhas. Desse modo, o Conselho persuadiu Essex a dirigir sua atenção ao sul, em primeiro lugar, para esmagar a rebelião em Leinster e Munster, uma estratégia que Elizabeth e seu Privy Council aprovaram com relutância.

Em vez de cortar a raiz da rebelião no Ulster, Essex agora estava comprometido, como ele mesmo disse, em sacudir e aparar os ramos no sul e no oeste. O problema estava na própria metáfora: Essex teria feito melhor se botasse fogo na árvore inteira – galhos, tronco, raízes e tudo mais. Uma política de terra arrasada, do tipo que Edmund Spenser defendera, deixaria os irlandeses famintos até a submissão, destruindo suas safras e as árvores atrás das quais eles se escondiam para lutar. Mas Essex considerava desonrosa uma guerra de desgaste. "Para falar com franqueza", escreveu corajosamente ao Privy Council, "nossos números são inferiores aos daqueles que marcham contra nós, mas nossa causa é melhor, nossa ordem e disciplina são mais fortes; do mesmo modo, nossa coragem, por certo, será maior."

Se Essex estava inseguro sobre como a guerra tinha de ser travada, ele estava inteiramente comprometido com seu bando de irmãos, os cavalheiros empreendedores que o tinham seguido à própria custa para lutar na Irlanda. Um de seus primeiros atos depois de desembarcar foi promover seu amigo íntimo, o conde de Southhampton, a general da cavalaria na Irlanda, embora Elizabeth o tivesse advertido de que não o fizesse. Mas Essex justificou a decisão com sua prerrogativa: seu comissionamento permitia que ele "tivesse

livre escolha de todos os oficiais e comandantes do exército", e ele assim o faria. Também fez outro leal amigo, o conde de Rutland – que viera para a Irlanda contra a ordem da rainha –, general de divisão da infantaria. Elizabeth respondeu chamando Ruth- land para a Inglaterra. E ela se recusou a deixar Essex indicar seu sogro, Sir Christopher Blount, para o Irish Council. Da perspectiva de Essex, a rainha, diferentemente de seu pai e seu avô, não tinha experiência direta em guerras e estava simplesmente se metendo em assuntos sobre os quais nada sabia. Elizabeth, de sua parte, temia que essas indicações, junto com o direito de Essex de nomear cavalheiros, aqueles que o seguissem para a Irlanda, ligassem os homens mais a ele do que a ela. Ela não apoiaria tal coisa nem toleraria o espectro de uma corte na Irlanda.

Por trás dessas manobras, por trás de toda a campanha militar na Irlanda, estava uma luta sobre uma cultura da honra. No começo do século XIV, havia 1.200 cavaleiros na Inglaterra; quando Elizabeth se tornou rainha, o número tinha se reduzido à metade por causas naturais. Em meados de seu reinado, o número fora reduzido de novo à metade. Era uma maneira tranquila e eficiente de Elizabeth consolidar seu poder e quebrar a determinação de uma antiga nobreza que de tempos em tempos se levantava contra a monarquia inglesa. Desde sua dura reação contra a Rebelião do Norte, 30 anos antes, a aristocracia vinha se mantendo submissa. No final de seu reinado, os nobres que carregavam os títulos que aterrorizavam os monarcas nas peças

históricas de Shakespeare – os Percys, Pembrokes, Buckinghams, Westmorelands, Northumberlands e Norfolks – eram reles sombras de seus avôs e bisavôs, homens cujo poder estava enraizado na terra e em fiéis partidários armados. Tão enfraquecida estava agora a nobreza, que a descrição de Shakespeare das façanhas marciais de seus antepassados em suas peças históricas, ao mesmo tempo em que rememoravam nostalgicamente a grande era da fidalguia inglesa, também lembrava às plateias o quão longe estava e o quão irrevogavelmente aquela cultura da honra declinara. Essex, que tinha poucas terras e menos dinheiro ainda, era mais dependente da generosidade de Elizabeth que a maioria. Ele era o último arrogante, o último, nas palavras do conde de Northumberland, que "usava a coroa da Inglaterra no coração". Mesmo que suas ambições parassem perto do trono, Essex estava determinado a restaurar a nobreza inglesa, em número e em prestígio.

Isso explica por que ele ambicionara tanto o posto de chefe do cerimonial do Estado, cujas atribuições incluíam presidir as atividades cavaleirosas da corte. Essex se recusava a ver o posto como apenas cerimonial, e designou eruditos para pesquisar os poderes do cargo, há muito esquecidos, incluindo a obrigação de julgar todas as questões de honra do reino. E ele buscou fortalecer sua autoridade ao combinar esse posto com o de guardião da casa real que, alguns acreditavam, carregava o direito de prender qualquer pessoa na Inglaterra, inclusive o monarca. Essex começou a assinar

suas cartas para a rainha como seu "vassalo", ligado às tradições feudais de homenagem e de compromisso de fidelidade ao rei e ao reino, no lugar de seu "servo." Sabe-se que ele disse: "O que devo como súdito, eu sei, e o que devo como um conde e um marechal da Inglaterra; servir como um servo, eu não sei." Um mês antes de partir para a Irlanda, numa audiência do College of Arms, na Essex House, ele declarara publicamente que a Inglaterra era "mais poderosa quando a nobreza liderava e comandava na guerra", e que mesmo quando "Deus se ligara à honra dos homens", assim "o príncipe deve fazer igualmente". "Quando a nobreza é suprimida", ele acrescentou, "todo o governo é subvertido".

Essex se aproveitou da prerrogativa do comando para conferir títulos a 21 cavalheiros em Rouen em 1591, e a outros 68 em Cádis; muitos dos quais lhe devotavam um compromisso de fidelidade, agora incontestável. "Os cavalheiros não nascem", lembrava William Harrison a seus leitores em seu *Description of England* [Descrição da Inglaterra] (1577), "nem mesmo o rei". Essex conferiu 81 títulos de cavalheiros aos que o seguiram à Irlanda, tantos que foi difícil convencer Elizabeth a não revogar alguns deles. Sir John Chamberlain falou por aqueles que viram que essa explosão de cavalheiros prejudicava de modo insidioso e solapava a autoridade da monarca e que "jogava a ordem" da nobreza "na desonra, na desgraça": "é observado como uma coisa estranha" que Essex, "no espaço de sete ou oito anos",

pudesse "fazer mais cavalheiros do que os já que existem no reino".

A cultura de cavalaria que Essex estava determinado a restaurar e cujo futuro estava em jogo nessa campanha irlandesa teve sua apoteose na Ordem da Jarreteira, celebrada anualmente no Dia de São Jorge, 23 de abril. A oportunidade de promover uma festa da Jarreteira, imediatamente depois de sua chegada à Irlanda, permitiu a Essex exibir os valores cavaleirosos que ele sentia desprestigiados na corte de Elizabeth, que recompensava "homenzinhos" (uma estocada aqui no diminuto Robert Cecil, que preferia "facilidade, prazer e lucro"). Seria uma repetição da famosa festa da Jarreteira organizada pelo conde de Leicester em Utrecht, em 1586, quando, na luta da paliçada, Essex, então com 20 anos, apareceu em cena e "deu a todos os homens grande esperança com sua bravura com as armas".

A celebração que Essex organizou em Dublin ultrapassou qualquer descrição. Sir Anthony Standen confiou a Edward Reynolds, secretário de Essex em Londres, que as cerimônias "no Dia de São Jorge superaram todos os serviços a que eu jamais assisti, realizados por qualquer príncipe na cristandade". Standen sabia como isso seria mal recebido em Londres: "Embora tudo tivesse sido feito em honra de Sua Majestade, ainda assim, que malícia se pode talhar disso, você sabe." Outro relato foi oferecido pelo reconhecidamente abrupto Sir James Perrot: ele disse que a tendência de

Elizabeth de só prestar atenção a seus soldados em tempos de guerra, "agora que ela está fazendo pipi nas calças de medo do espanhol, eu sou novamente um de seus meninos leais". E sobre o espetáculo de Essex em Dublin, Perrot, que estava lá, escreveu: "Não existiu estado mais grandioso e mais copioso e maior comparecimento naquela época na corte da Inglaterra, com a rainha e todos os seus Cavaleiros da Ordem". Até mesmo os escritores irlandeses, que eram econômicos com as boas palavras sobre os ingleses, concederam que Essex "apresentou uma pompa régia, a mais esplêndida que qualquer inglês jamais exibiu na Irlanda". Era uma fábula transcendente, perfeita para ser imortalizada pelos compositores de baladas:

> Na Irlanda, o Dia de São Jorge
> foi honrado bravamente de todas as maneiras,
> Por nobres e cavaleiros ricamente ataviados,
> Como se eles estivessem na Inglaterra.[1]

A exibição cavaleirosa em Dublin não poderia ficar em contraste mais rematado com o que estava acontecendo naquele mesmo dia em Windsor, onde Elizabeth fez com que as celebrações da Jarreteira emudecessem graças "à desordem e às chamas da rebelião na Irlanda". Ainda assim, ela decidiu que três cavaleiros preencheriam as fileiras esvaziadas da Ordem naquele dia, em Windsor: Thomas Scrope; Robert Ratclyffe, conde de Sussex; e Henry Brooke, Lord Cobham, profundamente desprezado por Essex e seus

seguidores marciais e alvo recente da zombaria de Shakespeare no palco. Naquele dia, muitos em ambos os lados do mar da Irlanda devem ter ficado impressionados com o fato de que os verdadeiros cavaleiros da Inglaterra estavam com Essex, enquanto aqueles agraciados em Windsor eram impostores afetados, entre os quais o que mais merecia essa expressão era Cobham, cuja comitiva foi chamada de "a mais brava" (no sentido de suntuosa, e não de corajosa), e que gastou prodigamente no evento. Cobham paramentou seus seguidores com "calções púrpura, gibões de cetim branco e correntes de ouro", e seus "inquilinos rurais de tecido vermelho, calções e gibões de fustão branco, todos com casacos azuis, forrados de tafetá branco e plumas brancas e azuis".

Era o tipo de representação que interessava a Shakespeare. Dois anos antes, na cerimônia de alistamento em Windsor (que caiu no dia ou perto de seu 33º aniversário), quase com certeza Shakespeare participou da procissão de cavalheiros retentores, seguindo seu patrono Henry Carey, o camareiro-mor, todos paramentados "em casacos azuis forrados de tafetá laranja e plumas laranja em seus chapéus". Pode ter sido o traje mais vistoso que Shakespeare jamais usou. As cerimônias em Windsor, que o levaram a uma proximidade tão estreita com as tradições da cavalaria inglesa, causaram-lhe forte impressão. E elas ainda estavam em sua mente quando, não muito depois, escreveu *As alegres comadres de Windsor*, em que ele incluiu uma alusão, ao que parece,

gratuita a "Cada bela instalação, brasão e vários timbres/ Com armas leais"[2] da Ordem da Jarreteira e até cita seu *motto*: "O mal para aquele que pensa o mal."[3] (5.5.62-68)

A fascinação de Shakespeare com a Ordem da Jarreteira e o declínio da cavalaria na Inglaterra data do começo de sua carreira. Em *Henrique VI, parte 1*, o corajoso Talbot retira a Jarreteira de Sir John Fastolfe, exigindo saber se "esses covardes podem usar/ Esse ornamento de cavalheirismo, sim ou não?"[4] (4.1.28-29). Aqui, Shakespeare se deu ao trabalho de chamar a atenção para a desvalorização da Ordem, e a fala que segue, e que não é nada baseada em suas fontes, teria ressoado na facção belicosa da Inglaterra:

> Quando esta ordem foi instituída pela primeira vez, meus senhores,
> os Cavaleiros da Jarreteira eram de nascimento nobre,
> valentes e virtuosos, cheios de coragem orgulhosa,
> como acabou sendo-lhe creditada pelas guerras.[5]
>
> (4.1.33-36)

O duradouro interesse de Shakespeare demonstrado em suas peças históricas pela luta, pelos valores da cavalaria somado aos persistentes esforços para garantir um brasão de armas para sua família no final dos anos 1590, sugere que ele mesmo estava dividido pela tensão entre o passado e o presente, entre a forma e a substância do que significava pegar em armas.

Quando os relatos da extravagante celebração de Essex, paga com o dinheiro do Tesouro, respingaram na Inglaterra,

Elizabeth reagiu de maneira característica. Para punir Essex, ela concedeu a ameixa mais suculenta entre todos os monopólios da Inglaterra – o lucrativo controle dos distritos administrativos, que enriquecera Burghley, e com o qual ela acenara para Essex durante meses – a seu zeloso servo burocrático Sir Robert Cecil.

Quando essa notícia chegou à Irlanda no começo de maio, Essex já saíra de Dublin, liderando 4 mil soldados de infantaria e 500 de cavalaria contra os rebeldes em Leinster e Munster. Seu exército se dirigia para o sudeste através de Newscastle, Naas, Kilcullen, Athy, Maryborough, Ballyragget, Kilkenny e Clonmel. Ocorreram umas poucas escaramuças, mas nenhuma batalha com os irlandeses, que preferiam lutar em seus próprios termos, o que frustrou os cavalheiros a cavalo, que estavam ansiosos pela glória e dispostos a fazer imprudentes cargas de cavalaria. Um desses aventureiros, o jovem Lord Grey, teve que ser refreado por sua agressividade pelo conde de Southampton, um insulto que Grey – que empacotou suas coisas e voltou para casa – jamais esqueceu.

Essex relatou ao Privy Council que "os rebeldes lutam nas florestas e nos pântanos, onde os cavalos são completamente inservíveis; eles usam a vantagem da leveza e da mobilidade". Os espiões de Essex reportaram que o inimigo estava evitando deliberadamente uma luta, confiando, em vez disso, nas "três fúrias, Penúria, Doença e Fome", para esgotar os invasores ingleses. Houve umas

poucas mostras de submissão às autoridades inglesas por líderes rebeldes, e Essex foi recebido com discursos em cidades como Kilkenny e Clonmel, sua trilha, permeada por demonstrações do povo – fazendo Elizabeth reclamar em voz alta que ela estava gastando mil libras por dia para Essex poder "avançar".

A última semana de maio também assistiu à primeira vitória da campanha militar, a tomada pela artilharia do Castelo Cahir, uma importante fortaleza rebelde. Quando lhe contaram o fato, Elizabeth permaneceu indiferente à captura de "uma fortaleza irlandesa de uma turba de trapaceiros", mas foi uma bela obra de luta tática. O mesmo não pôde ser dito sobre a derrota desastrosa que as tropas de Sir Henry Harrington sofreram naquela mesma semana em Wicklow. Harrington fora enviado por Essex para subjugar Phelim McFeagh, os O'Tooles e seus seguidores. Numa repetição da derrota em Blackwater, o comando foi destruído. Em número menor que as forças rebeldes que os cercaram, Harrington lutou para fazer suas forças retornarem para Wicklow, a cerca de 8 quilômetros do lugar onde acamparam. Aparentemente, houve um conluio entre Adam Loftus, que liderava uma companhia irlandesa lutando pelos ingleses, e as forças rebeldes. Sob ataque, os soldados ingleses foram dominados e correram, "possuídos por tal medo que abandonaram as armas sem lutar por suas vidas". Quase a metade da tropa inglesa de 450 homens foi eliminada.

Enquanto isso, o principal conjunto da força expedicionária de Essex se arrastou penosamente e conseguiu chegar ao oeste do país, em Limerick e Askeaton, antes de marchar para trás e completar um círculo que a levaria através de Mallow, Waterford, Arklow e Wicklow. Depois disso, os ingleses regressaram exauridos a Dublin, no dia 2 de julho, quase dois meses depois de sua partida, um mês depois que a campanha pelo Ulster deveria ter começado. Com exceção de umas poucas submissões a mais e outros tantos discursos, tinham pouco a mostrar como resultado de seus esforços, com o mar da rebelião simplesmente se fechando atrás deles. Um desapontado John Harrington escreveu a um amigo na Inglaterra que, "em toda a jornada, nada grandemente meritório foi feito para ser mencionado". Os homens de Essex, registra William Camden, estavam "extenuados e angustiados, e suas companhias, inacreditavelmente desgastadas". A nomeação a cavaleiros de mais de uma vintena de senhores que tinham participado da força expedicionária sem dúvida impediu outros bravos cheios de esperança, embora "piolhentos como mendigos", de voltar para casa. Elizabeth, de todo consciente de como as notícias dessa campanha malfeita estava repercutindo nas capitais estrangeiras e na Inglaterra, ficou furiosa, e deixou Essex saber que o povo "padece sob o fardo de impostos e imposições constantes que são ocasionadas por essas últimas ações".

Essex, deteriorando-se física e mentalmente, ficou ainda mais desalentado pela notícia de que sua filha Penelope morrera durante sua ausência, e que sua mulher, doente e grávida, temia perder o bebê. Enquanto se recuperava em Dublin, ele lidou de maneira severa e rude com os sobreviventes da derrota em Wicklow. Organizou uma corte marcial no dia 11 de julho, depois da qual o tenente Walsh, que servira sob as ordens do capitão Loftus, foi executado por covardia. Outros oficiais foram rebaixados e aprisionados. Todo soldado que lutou naquela batalha foi "condenado a morrer", depois, "a maioria deles foi perdoada e, em benefício do exemplo, apenas um homem em cada dez foi executado". A dizimação, literalmente matar cada décimo homem, não era uma prática militar na Inglaterra. Por acaso, Essex encontrara a ideia numa nota erudita de rodapé na tradução, de 1598, de uma obra de Tácito (onde ele leu que, quando os soldados "abandonam suas armas e correm covardemente para fora do campo de batalha", seu general "colocaria todos os portadores do estandarte, centuriões, etc. à morte e cada décimo homem dos soldados comuns"). Isso pode ter impedido que outros soldados desertassem, mas foi mal recebido em casa: John Chamberlain escreve que "a dizimação de Milord das tropas de Sir Harry Harrington é muito comentada e não muito apreciada aqui".

Além dos confins da corte, as notícias da campanha militar na Irlanda permaneceram anedóticas. Os desertores que regressavam para a Inglaterra contaram histórias

bombásticas sobre os maus bocados que Essex estava passando na Irlanda. Um deles, Harry Davis, um galês forçado ao serviço militar em Windsor, foi preso e confessou às autoridades locais em Rye que "o conde de Essex, em viagem de Waterford a Dumdarricke por uma floresta, foi atacado por selvagens irlandeses e perdeu 50 mil homens, o próprio conde foi ferido no braço direito, de tal maneira que parece que ia perder o braço". Nada disso era verdade, mas, na ausência de quaisquer relatos oficiais sobre o curso da guerra, notícias como essa – "que enchem os ouvidos dos homens com relatos falsos"[6] (Indução, 8), como Shakespeare escrevera em *Henrique IV, parte 2* – eram profundamente desconcertantes e só poderiam desgastar ainda mais o apoio a uma guerra dispendiosa. Nesse verão, o embaixador de Veneza em Londres relatou a seus superiores em casa que "a Irlanda pode muito bem ser chamada de o túmulo do inglês".

Os soldados recrutados dificilmente podiam ser culpados por sua baixa disposição para o combate. Em meados de julho, somente 6 mil dos primeiros 16 mil soldados que navegaram para a Irlanda estavam aptos para a batalha. Suas condições eram miseráveis: a comida, a pólvora e até seus uniformes eram descontados de seu parco pagamento – e, para tornar as coisas piores, as "meias e os sapatos enviados" eram leves e de nada valiam para lutar em pântanos, onde encolhiam rapidamente. O moral de seu general não estava muito melhor. Essex começou a soar cada

vez mais paranoico, convencido de que seus "inimigos na Inglaterra, que primeiro conseguiram uma nuvem de desgraça para ofuscar- -me [...] agora, no escuro, me ferem seguidas vezes". Ele reclamou com razão ao Privy Council que "eu estou protegido no peito, mas não nas costas". Seu estado de espírito piorou ainda mais quando recebeu a primeira de uma série de cartas injuriosas de Elizabeth, que lhe ordenou que marchasse para a "base touceira do soldado irlandês" Tyrone, no Ulster, sem mais demora.

Mas, quando sua carta chegou a Dublin, Essex já partira liderando uma breve incursão a oeste, em Offaly, à frente de 1.200 soldados a pé e 200 a cavalo. Pouco de concreto foi realizado nessa missão de dez dias, que acabou no começo de agosto. Entretanto, muita bravura foi demonstrada, e mais 30 títulos de cavaleiro foram concedidos, dois dos quais a escritores, John Harington e William Cornwallis. Elizabeth, encolerizada, escreveu novamente: "Você partiu o coração de nossos melhores soldados, enfraqueceu sua força contra rebeldes inferiores e perdeu um tempo que dificilmente pode ser recuperado". Diante da ameaça da invasão espanhola no final de julho e temerosa de que Essex, tão logo os relatos chegassem a ele, pudesse usar isso como desculpa para abandonar a Irlanda e voltar para casa à frente de suas tropas, Elizabeth desgastou ainda mais esse relacionamento. Ela decidiu rever os termos de seu comissionamento e proibir Essex de pôr os pés na Inglaterra até que ela permitisse.

A campanha de Essex foi atingida por outro baque: no dia 5 de agosto, uma grande força inglesa, comandada por Sir Conyers Clifford, foi emboscada pelas forças de O'Donnell, nas montanhas Curlew. Dos 1.500 soldados de Clifford, 241 foram mortos (incluindo dez oficiais), e cerca de 200 foram feridos, quase um terço da tropa. John Harington, que sobreviveu à batalha, estava seguro de que os ingleses tinham sido enfeitiçados: "Eu verdadeiramente acho que a fé vã dos irlandeses em relação à magia e à feitiçaria dominou nossos homens, e perdemos a vitória." Ele acrescenta que, se não fosse a coragem dos senhores a cavalo, que "deram uma carga desesperada no alto da colina, entre rochas e pântanos, onde nunca se viu um cavalo atacar", as perdas teriam sido ainda maiores.

Mesmo antes que a notícia dessa última derrota chegasse à Inglaterra, Elizabeth escreveu mais uma vez, colocando sal nas feridas de Essex, para lembrá-lo do que o povo pensaria se ele não atacasse Tyrone: "Que desespero isso trará a nossos súditos, que tinham grandes esperanças; que orgulho irá crescer nos rebeldes, que tiveram grandes medos; e que desonra isso nos fará no estrangeiro, nós teríamos preferido que você o tivesse impedido e não que tivéssemos observado." Ela fez seus próprios cálculos e imaginou que ele poderia juntar 10 mil ou 11 mil soldados (embora Essex, de fato, tivesse muito menos que a metade desse número à sua disposição). Elizabeth via o que queria: "Nós não estamos comandando impossibilidades." Essex não estava de acordo:

“Aqueles que ontem eu liderei no campo lutam contra mim hoje”, ele escreveu, “e aqueles que hoje atiram em mim virão e lutarão a meu lado. Essa é a natureza desse povo e dessa guerra.” Isso não foi o que ele imaginara quando saiu soberbo de Londres sob os aplausos de milhares.

No dia 14 de agosto, Essex escreveu para casa prometendo que, “dentro de oito ou dez dias, no máximo, eu espero estar marchando”. Mas, marchando para onde? Mais tarde, William Camden escreveu que, nessa época, Essex começou a “prever intimamente desígnios sinistros de voltar à Inglaterra com grupos selecionados e submeter seus adversários a seu poder pela mão armada, sendo persuadido de que muitos ficariam a seu lado, em parte por amor, em parte por desejo de renovação”. Depois, Sir Christopher Blount confessou que “uns poucos dias antes da jornada do conde ao norte”, Essex discutira com ele e com Southampton no castelo em Dublin “a melhor maneira de entrar na Inglaterra”. O plano de Essex era levar 2 mil ou 3 mil soldados com ele, desembarcar em Milford Haven, onde pediria apoio à sua causa. Era um esquema que pode ter sido parcialmente inspirado em *Ricardo III*, de Shakespeare, em que Henrique VII, o avô de Elizabeth, “está com força pujante desembarcado em Milford”[7] (4.4.532-33), a caminho de resgatar a nação de um poder despótico. Rumores chegariam a Robert Cecil de que Essex estivera considerando “diversas enseadas” em Gales, antecipando sua volta à frente de um exército e que pregara em Chester que, embora a guerra na

Irlanda estivesse ótima, "o melhor ainda está por vir". Blount e Southampton convenceram Essex de que um plano como esse seria sua ruína e uma "mancha irrecuperável" em sua reputação. Eles insistiram em que, se ele tivesse de ir, deveria liderar um grupo pequeno de homens escolhidos, o suficiente para impedir que fosse preso antes de poder falar com a rainha.

No dia 21 de agosto, Essex reuniu um conselho de guerra, no qual Southampton e seus jovens oficiais mostraram a inviabilidade, senão a loucura, de montar um ataque ao Ulster. O estado de ânimo era péssimo: "O espanto dos nossos pobres soldados diante do último desastre e o medo de uma jornada ao norte são de tal ordem que eles desertam diariamente; os irlandeses vão para os rebeldes aos bandos [...] e alguns se esforçam para ficar doentes." Os valentes estavam se movendo sorrateiros de volta para casa. Essex, por sua parte, estava tomado pelo desespero e pela autopiedade. Ele escreveu à rainha: "de uma mente se deliciando no sofrimento; de espíritos destruídos pela labuta, pela preocupação, pela dor; de um coração quebrado em pedaços com paixão; de um homem que odeia a si mesmo e a todas as coisas que o mantêm vivo, que serviço pode Sua Majestade colher?". As tiradas de Elizabeth contra Essex estavam se tornando cada vez mais públicas. Francis Bacon recordou ter ouvido a rainha zangar-se com Essex nessa época, chamando suas ações na Irlanda de "desafortunadas, sem julgamento, insolentes e não desprovidas de algum

interesse pessoal". Com a morte de seu sábio conselheiro Burghley e o resto da corte extremamente dividida em facções, não havia ninguém para manter a rainha sob controle ou para conter o ciclo de mútua recriminação que se ampliava.

Confrontado pela crítica implacável de Elizabeth, Essex não tinha escolha a não ser procurar Tyrone, embora suas tropas fossem em números terrivelmente menores. Ele reuniu seus poucos soldados saudáveis – agora reduzidos a 3.200 a pé e 360 a cavalo – para enfrentar uma força com mais que o dobro do tamanho. A tão esperada campanha pelo Ulster demorou 12 dias. Não poderia durar muito mais que isso, porque os soldados só podiam carregar suprimentos para três semanas. Sem a pressão dos homens de Clifford, os homens de Tyrone não temiam ser flanqueados pelo norte ou pelo oeste. Se Essex fosse até Cavan, o exército de Tyrone poderia deslizar por detrás de suas tropas e invadir Dublin. Mesmo o céu parecia conspirar contra o ataque inglês, porque o tempo estava "tão terrivelmente úmido como nunca foi visto". A força superior de Tyrone seguia a de Essex de perto, mas permanecia fora de alcance, recusando-se a confrontar os desesperados ingleses no campo aberto.

A última esperança de Essex era apelar para o espírito de cavalaria de Tyrone. Ele o desafiou para um combate solo: "Encontre-me no campo [...] onde negociaremos daquela maneira que mais convém a soldados". Tyrone, que contava 54 anos, dois a mais que Essex, não mostrava interesse

nesses heroísmos. Tinha seu próprio plano, o qual esperava que apelasse à sensibilidade de cavaleiro de Essex, se não a seu amor pelo teatro. Embora Tyrone predominasse de maneira óbvia, ele nada tinha a ganhar vangloriando-se, e esse nunca fora seu estilo. Ofereceu encontrar- -se com Essex para mostrar deferência e submeter-se à sua autoridade na aparência, mas não muito mais que isso.

Incapaz de provocar Tyrone ou de atrair seus disciplinados soldados para uma luta, Essex finalmente concordou em encontrar-se nos termos do inimigo. O lugar acordado foi o passo de Bellaclinthe, onde, no dia 7 de setembro, Tyrone, submisso, entrou na forte corrente, com as águas que chegavam até a barriga de seu cavalo, enquanto Essex, também a cavalo, o esperava em terra firme do outro lado. Foi uma cena extraordinária. Aqueles que olhavam à distância recordam como Tyrone "tirou seu chapéu e, inclinando o corpo, fez uma reverência ao conde, com cerimônia muito humilde, e manteve a mesma observância durante todo o tempo da negociação". Tyrone sabia o papel que ele devia representar, e o fez com perfeição. Conversaram em particular por meia hora. As palavras trocadas entre os dois não foram ouvidas por ninguém. Mais tarde, Essex disse a Southampton que Tyrone instara com ele para "posicionar- -se por si mesmo, e que ele se juntaria a mim", uma oferta que rejeitou completamente. Todavia, o próprio ato de encontrar-se em privado com o líder rebelde foi temerário, um erro tático pelo qual Essex pagaria caro.

Rapidamente, os rumores começaram a circular. Um deles dizia que "Essex vai ser o rei da Irlanda". Outro, relatado ao rei da Espanha por um padre franciscano da Irlanda, era de que Tyrone "quase prevalecera sobre o conde de Essex, para ele desertar a causa da rainha e juntar-se à sua Majestade". Tyrone, é claro, tinha muito a ganhar disseminando essas maledicências. Ele até insinuou um golpe por parte de Essex, quando disse a um emissário inglês, no final de setembro, que em dois meses ele "veria a maior e mais estranha alteração que poderia imaginar ou que jamais vira em sua vida".

Depois que Essex e Tyrone negociaram, seus tenentes se encontraram para confirmar os termos de uma trégua acertada pelos dois líderes, e no dia 15 de setembro os termos foram definidos: haveria uma suspensão da luta, que seria quebrada com um aviso de duas semanas de antecedência. Pouco mais foi cedido pelos irlandeses, que mantiveram o direito de "usufruir do que tinham agora", inclusive a liberdade para atravessar o país. Mesmo antes que a notícia desse frágil armistício chegasse à corte, Elizabeth ficara farta com os "argumentos impertinentes" de Essex. Ela escreveu-lhe outra vez em termos mordazes, e houve uma conversa na corte sobre substituí-lo por Lord Mountjoy: "Você teve o que pediu, teve a escolha da hora para agir, teve poder e autoridade mais amplos do que jamais alguém teve ou terá. Pode-se julgar com quão pouco contentamento nós buscamos esse e outros erros. Mas como poderia esconder o

que é tão palpável?" Camden observa que "o conde ficou furioso com essas cartas".

Assim também estava Elizabeth quando no domingo, dia 16 de setembro, um capitão Lawson chegou da Irlanda ao palácio Nonsuch, para reportar a conferência de Essex com Tyrone (embora não sobre os termos da trégua). O turista suíço Thomas Platter estava visitando Nonsuch naquele dia, e de seu relato parece que Elizabeth nada revelou. Platter descreve como ela apareceu "trajando prodigamente um vestido de puro cetim branco, bordado a ouro, com uma ave-do-paraíso inteira como penacho". Apesar de "ela já ter 74 anos", acrescenta ele (na verdade, à época, ela só tinha 67), "estava ainda muito juvenil na aparência, parecendo ter não muito mais do que 20". Uma Elizabeth aparentemente serena jogou cartas com Lord Cobham e o lorde do almirantado, leu um pouco, ouviu um sermão e mandou servir o almoço. Composta e resoluta, ela ainda era uma força a ser considerada, e Essex a subestimara. Ela deu ao capitão Lawson uma carta dirigida a Essex, que dizia que suas ações acabariam se provando "arriscadas e insolentes", que ele havia apenas remendado uma "paz vazia", e faria melhor se não perdoasse Tyrone nem concordasse com os termos dele sem a autorização escrita dela: "Confiar no juramento desse traidor é confiar na religião de um demônio."

É improvável que Essex tivesse recebido essa carta. No dia 24 de setembro, ele convocou uma reunião do Irish Council, na qual devolveu a espada do estado. Determinado a deixar a

Irlanda e apelar à rainha pessoalmente, Essex partiu com um grupo de seus partidários mais leais, parando apenas para conferir mais quatro títulos de cavaleiro "nos baixios" antes de embarcar. E virou "uma galhofa na Irlanda", escreveu William Udall na época, que "Essex fizera mais cavaleiros que rebeldes mortos". Entre os que acompanharam Essex incluíam-se o conde de Southampton, Sir Henry Danvers (que ainda estava se recuperando de uma ferida na cabeça), Sir Thomas Gerard, o capitão Christopher Saint Lawrence e Sir Henry Wotton. Depois de desembarcar na Inglaterra, Essex enviou cartas a seu tio, Sir William Knollys, oferecendo algum esclarecimento sobre seus motivos: estava "decidido a aparecer com toda rapidez (e silêncio), diante de meus inimigos; não confiando nem mesmo de longe em minha própria inocência ou na leniência da rainha, com a qual eles obtiveram tanto poder".

É difícil imaginar a alegria que esses homens vivenciaram ao se verem fora de uma zona de guerra e de volta ao solo inglês. Eles cavalgaram a toda pressa, ajudados por uma lua cheia, sem medo de pântanos ou emboscadas, desesperados para chegar à corte antes que seus inimigos soubessem de seu retorno. Sua marcha foi acirrada e, três dias depois de sair de Dublin, o pequeno grupo se aproximou de Londres. Na madrugada do dia 28, eles cavalgaram para o sul na última etapa de sua jornada, para Nonsuch, onde a rainha estava instalada com a corte.

Muito do que sabemos sobre o que aconteceu depois vem das cartas que Rowland Whyte, então na corte, escreveu a Sir Robert Sidney. Whyte somente enviou esses relatos delicados depois que Sidney lhe assegurou que destruiria as cartas logo após lê-las ("Queime minhas cartas", escreveu Whyte, "de outro modo eu terei medo de escrever, agora tudo é muito perigoso."). Se Sidney não tivesse desonrado sua palavra, um bocado do que aconteceu depois teria permanecido ainda mais misterioso para nós. Whyte escreve sobre como Lord Grey, então de volta da Irlanda e ainda sofrendo por causa da reprimenda de Southampton, soube da chegada do grupo de Essex e correu para Nonsuch para alertar a corte. O amigo de Essex, Sir Thomas Gerard, apressou-se em alcançar Grey. A formalidade cortês dos dois homens, tão recentemente companheiros de armas, mal disfarça a amargura de sua conversa:

> "Eu lhe imploro", disse Sir Thomas, "deixe meu Senhor de Essex chegar antes, para que ele mesmo possa levar a notícia de sua volta." "Ele deseja isso?", disse Lord Grey. "Não", disse Sir Thomas, "nem eu acho que ele queira nada de suas mãos." "Então", replicou o outro, "acho que tenho uma questão", e se apressou ainda mais do que antes, e, ao chegar, foi direto a Robert Cecil.

Quando Gerard não conseguiu pará-lo, Christopher Saint Lawrence, o ousado irlandês, ofereceu-se para ir na frente e matar Grey e Cecil, mas Essex "não consentiria".

Depois de chegar a Nonsuch, talvez um quarto de hora depois de Grey, Essex desmontou no portão da corte e entrou no palácio. Não havia tempo a perder. Ele correu pela câmara de apresentação até os aposentos privados apenas para descobrir que, embora já fossem dez horas da manhã, a rainha ainda não se levantara nem se vestira. O que aconteceu a seguir foi como uma cena de *Lucrécia*, de Shakespeare:

> Agora ele chegou à porta do quarto
> que fecha para ele o céu de seu pensamento,
> que com um dócil ferrolho e nada mais
> barrou-o da coisa abençoada que ele busca.[8]
>
> (337-40)

Essex irrompe no quarto da rainha, onde descobre que Elizabeth "acabara de levantar-se, seu cabelo ainda despenteado". "Assombrou muito", Whyte escreve numa narração bastante atenuada, sem qualquer ênfase, "que ele caminhasse tão ousadamente para a presença de Sua Majestade, ela não estando pronta, e ele tão coberto de lama e lodo, que seu rosto estava cheio disso". Nenhum homem jamais entrara no quarto da rainha na presença dela, nem vira Elizabeth ao lado de sua famosa cama de nogueira, de onde pendia um tecido prateado debruado de renda dourada e prateada e com plumas de avestruz. Assim, a rainha e suas damas de companhia devem ter tido um choque inacreditável. Hoje em dia é quase impossível compreender o

tabu que Essex violara. Essa era a rainha virgem da Inglaterra e seu quarto sacrossanto. Quando Ben Jonson ousadamente escolheu revisitar essa cena um ano depois, em sua peça *Cynthia's Revels* [Folias de Revel], ele apresentou o ato de Essex como um crime de proporções míticas – como Actacon, escreveu ele, vendo Diana nua:

> Não parece crime entrar nos pavilhões sagrados,
> E nos lugares santificados com aparência impura,
> Mais lascivamente para conspurcar? Não parece crime
> Enfrentar uma deidade? Que os mortais aprendam
> a compreender a religião de céus ofendidos.[9]
>
> (5.11)

Como a peça de Jonson sugere, foi uma cena primordial, que deixou uma profunda impressão na corte e nos escritores ingleses, incluindo Shakespeare. Ela pode muito bem ter servido à peça que ele estava escrevendo naquele momento, com sua pesada cena no gabinete sanitário, na qual um imprudente príncipe Hamlet confronta a rainha Gertrudes e protesta ali mesmo.

De muitas maneiras, esse encontro acabou sendo o momento mais grandioso de Elizabeth. Ela não sabia se Essex chegara à frente de um exército, se ele já matara seus inimigos na corte, nem se ela mesma estava em perigo físico. Como a grande atriz que era, não teve tempo de preparar-se para a cena, para apresentar-se como uma rainha a quem se deve temer. Com o avanço dos anos, preparar-se para esse

papel tornara-se progressivamente mais demorado. A entrada de Essex a pegou, de maneira constrangedora, em meio à sua preparação. Se Elizabeth ficou desconcertada, não o demonstrou. Essex, continua o relato, "ajoelhou-se diante dela, beijou-lhe a mão e o pescoço elegante e teve alguma conversa privada com ela, que pareceu dar a ele grande satisfação". Ele escolhera desempenhar o papel do cortesão. Suas palavras não sobreviveram, mas existe uma possibilidade de que seus sentimentos tenham se espelhado num soneto que Essex compôs nessa época, poema que traduzia os desapontamentos de um cortesão na linguagem de uma corte amorosa frustrada:

Jurar minha fé onde a fé não é recompensada,
levar a compaixão onde não há graça,
amontoar queixas que ela não olha
seria infrutífero, sem butim, vão e só produz escárnio.
Amei aquela a quem o mundo admira,
fui recusado por ela que não consegue amar ninguém
e minhas vãs esperanças que aspiraram tão alto
estão mortas, enterradas e partiram para sempre.
Esqueça meu nome já que desprezou meu amor;
e não se lamente tarde demais como fazem as mulheres
Já que, por você, devo provar toda maldade,
a ninguém acuso e de nada me arrependo.

Fui afeiçoado tanto quanto ela foi bela,

já amado não fui mais do que agora desespero.[10]

O poema revela um bocado sobre Essex, que ele não apenas parecia acreditar nesses sentimentos, mas que também gastara seu tempo, como colocou seu partidário Henry Wotton, "evaporando seus pensamentos num soneto".

Elizabeth se adaptou facilmente a esse conhecido roteiro. Ela manteve o espírito tranquilo, escutou o que ele tinha a dizer, ganhou tempo e disse-lhe para voltar mais tarde, depois que ele tivesse se composto. Ela poderia ter dito a ele o que todos já sabiam: a grande época do desapontado sonetista petrarquiano acabara. Essex, que pela segunda vez nesse mês compreendera mal a cena que estava representando, saiu convencido de que seu encanto e seus modos cavalheirescos tinham mudado a raiva de Elizabeth. Deliciado com o modo como as coisas estavam correndo, ele partiu "muito satisfeito, agradecendo a Deus, pois embora tivesse enfrentado muitos problemas e tempestades no estrangeiro, encontrara uma calma cativante em casa. Às 11 horas, ele estava pronto, e voltou para ver a rainha, consultou-a até a meia hora depois das 12". Naquela altura, Elizabeth já fora informada de que Essex regressara com um pequeno grupo de partidários e que sua corte e seu reino estavam seguros.

Quando Essex foi convidado de volta à presença da rainha, "após aquele pequeno espaço de tempo, encontrou-a muito mudada, pois ela começou a questioná-lo sobre seu retorno, e não ficou satisfeita com a maneira como ele voltara, deixando as coisas num perigo tão grande". Essex foi

dispensado pela rainha, que lhe disse para esperar por suas instruções. Ele jamais colocaria seus olhos na rainha novamente. Daquele momento em diante, é justo dizer que, pelo menos na Inglaterra, o espírito de cavalaria estava morto.

Mesmo quando Essex e seu grupo estavam se precipitando da Irlanda a caminho do Nonsuch, em 24 de setembro, a nata da classe comercial de Londres estava reunida no Founders' Hall, na Lothbury Street, ao sul de Moorgate. Mais de cem deles – desde Lord Soames, o prefeito de Londres, e os conselheiros municipais mais importantes, até os prósperos comerciantes de tecido e grãos – se reuniram dois dias antes para formar uma companhia acionária à qual iriam consignar a notável soma de 30 mil libras. Eles estavam se reunindo novamente nesse dia 24 para escolher os diretores e o tesoureiro, e para rascunhar uma petição à rainha "pela honra de nosso país natal e para o progresso do comércio [...] para sair numa viagem neste presente ano às Índias Orientais". Foi um empreen- dimento que transformou a Inglaterra, como poucas coisas poderiam fazer. Naquele momento nascia a Companhia das Índias Orientais, que, enquanto expandia seus mercados, seu alcance geográfico e seu poder político, industrial e militar, ajudou a forjar o Império Britânico. Foi também um momento seminal na história do capitalismo global.

Poucos, como é o caso do visionário John Dee, que cunhou a frase "Império Britânico" 20 anos antes, poderiam pensar num futuro como esse. A história parece muito diferente quando lida de trás para adiante. Até aquele momento, os esforços para estabelecer a Inglaterra como um poder imperial não tinham chegado a lugar algum. Os investidores reunidos no Founders' Hall, naquele dia, sabiam muito bem que a Inglaterra não conseguira estabelecer colônias na América; e que não podia sequer proteger seus latifúndios na Irlanda. Emprendedores ingleses não tinham conseguido penetrar no comércio escravo do Caribe, não descobriram a muito desejada passagem ao norte para o Oriente e não estabeleceram um comércio direto com as Índias Orientais pelo cabo da Boa Esperança. Seus sucessos na importação e exportação de produtos através da Turquia, do Levante, de Veneza, da Moscóvia e de outras limitadas companhias comerciais tinham sido apenas modestamente lucrativos e restritos a poucos membros dessas companhias. E todos sabiam que a avarenta rainha não tinha ambições de criar um império e estava antes assinando um tratado de paz que economizaria seu dinheiro, que antagonizava a Espanha por usurpar seu comércio exclusivo.

Mas os comerciantes que se reuniram para formar a Companhia das Índias Orientais tinham pouca escolha. Sua participação fora forçada pelo recente sucesso estonteante dos holandeses em penetrar no comércio oriental. O texto inspirador de inveja de Jacob van Neck, imediatamente

traduzido para o inglês, em 1599, *A true report of the gainful, prosperous and speedy voyage to Java in the East Indies, performed by a fleet of eight ships of Amsterdam* [Um relato real da lucrativa, próspera e rápida viagem a Java, nas Índias Orientais, realizada por uma frota de oito navios de Amsterdã], relatava em detalhes a história de como enriquecer: os navios holandeses regressaram no dia 9 de julho de 1599 e "nunca houve a chegada de nenhum outro navio tão ricamente carregado". O frete era assombroso: 800 toneladas de pimenta-do-reino, 200 toneladas de cravo-da-índia e grandes quantidades de noz-moscada, canela e outros produtos de luxo. Os comerciantes holandeses conseguiram um retorno de 400% de seu investimento. Os comerciantes ingleses sabiam que, enquanto estavam apresentando a petição à rainha, mais navios holandeses estavam a caminho do Oriente.

Essa notícia era potencialmente prejudicial para muitos daqueles comerciantes no Founders' Hall. Até então, os luxos do Oriente entravam no mercado inglês por meio do comércio levantino. Produtos como a pimenta-do-reino e outras especiarias eram trazidos por terra do sudeste da Ásia para o Oriente Médio, e os comerciantes ingleses os transportavam para casa através do Mediterrâneo. Os agentes da Companhia do Levante estacionados no Oriente Médio viram rapidamente que o empreendimento holandês iria expulsá-los do negócio. Algo entre um quarto e um terço daqueles que se reuniram para formar a Companhia das

Índias Orientais eram afiliados à Companhia do Levante e tinham muito a perder. Em sua petição à rainha, eles não fizeram segredo de que estavam reagindo "ao sucesso da viagem realizada pela nação holandesa". Estavam preocupados com o fato de que "os holandeses preparem uma nova viagem" e, em boa medida, usaram um apelo comercial e nacionalista. Ao mesmo tempo, estavam "resolvidos, com não menos disposição de ânimo, a fomentar o comércio de seu país natal em vez dos comerciantes holandeses". Em troca de seu imenso investimento, sem esperança de lucro imediato (apenas a viagem deveria levar mais de um ano), eles queriam uma carta da rainha garantindo-lhe o monopólio por 15 anos sobre o comércio pelo cabo da Boa Esperança. E antecipando qualquer argumento de que seu empreendimento frustraria os planos de Elizabeth de paz com a Espanha, eles rascunharam um documento estabelecendo "os verdadeiros limites" da "conquista e da jurisdição ibérica", para assegurar a ela que os espanhóis não tinham fundamento para reclamar.

Os comerciantes londrinos sabiam que estavam em boa situação em relação à rainha e ao Privy Council. Afinal, tinham socorrido duas vezes a Coroa naquele ano, primeiro, quando proveram empréstimos para a campanha irlandesa e, novamente, em julho e agosto, quando deram um substancial apoio financeiro e militar para a defesa de Londres contra a ameaça da invasão espanhola. Sua

generosidade (embora em interesse próprio) durante esse falso alarme, sem dúvida, fizera muito para apagar a má vontade que o Privy Council carreara contra os ricos comerciantes por sua recusa em conceder o empréstimo forçado (como Augustine Skinner, que agora não mais alegava pobreza e era um dos subscritores do empreendimento das Índias Orientais). O que não sabiam era que a rainha, desconfiada de Essex e de seus partidários militantes, precisava ter a cidade a seu lado no caso de uma rebelião armada.

Aquele era o momento perfeito para os comerciantes de Londres pedirem algo em troca à rainha. Enviar navios pelo cabo da Boa Esperança era uma iniciativa assustadora (e, de fato, a primeira expedição, que, depois de uma série de adiamentos, finalmente partiu em 1602, custou mais de duas vezes as 30 mil libras que tinham sido consignadas). O empreendimento exigia não apenas possuir o capital, mas também dispor-se a uma longa viagem, resistir à pirataria, possuir mapas e conhecimento das regiões e haver uma demanda desses produtos em casa. E isso não era para trocar produtos, porque não havia um mercado consumidor nas sufocantes Índias Orientais para o tecido pesado de lã, a principal exportação da Inglaterra. Por isso, grandes quantidades de ouro e prata tinham de estar disponíveis para a compra de *commodities* estrangeiras. Em todos esses aspectos, a Inglaterra atingira e ultrapassara o ponto de virada e já tinha o *know-how* necessário para esse

empreendimento. Drake e outros heróis navais tinham feito fama e fortuna na pirataria – um roubo glorificado. Agora, era necessário um investimento de longo prazo num negócio que requeria paciência, capital e cabeça fria – coisas pelas quais os comerciantes, e não os cortesãos, eram famosos.

Por causa da vasta experiência e pelo fato de o "comércio das Índias" ser "tão remoto daqui", os organizadores da subscrição das Índias Orientais compreenderam que somente um "capital conjunto e unido" funcionaria. E também que o círculo de investidores tinha de ser ampliado para muito além do escopo daqueles que já eram membros da Companhia do Levante e das outras companhias comerciais. É notável, entretanto, que a subscrição inicial para a Companhia das Índias Orientais não incluiu um único nobre; ainda não havia nenhuma convergência entre os cavaleiros aventureiros elisabetanos que buscavam glória na Irlanda e os comerciantes aventureiros que ficaram em casa à procura de lucros. Até então, os aristocratas que investiram em navios fizeram isso em operações semimilitares, como as de pirataria do conde de Cumberland, que liderou pessoalmente seis das 11 viagens que ele mesmo financiou, entre 1586 e 1598. O problema é que essas expedições eram negócios incertos, que trariam provavelmente mais glórias do que lucros (o próprio Cumberland reclamou que, no final, ele "jogara sua terra ao mar"). A Companhia não podia ser administrada por uma só pessoa.

A vontade coletiva era necessária também, e ela foi fortalecida pelos esforços propagandísticos de homens como Richard Hakluyt, que compareceu às reuniões organizacionais da Companhia das Índias Orientais naquele outono e foi muito bem remunerado pela companhia com 10 libras, além dos 13 xelins que recebeu pelos mapas que providenciou. Hakluyt é mais conhecido como o autor dos maciços três volumes do livro *Principal navigations, voyages, traffics, and discoveries of the English nation* [As principais navegações, viagens, tráficos e descobertas da nação inglesa] – um épico de 1,5 milhão de palavras sobre as viagens inglesas de exploração, que apareceu em fólios sucessivos em 1598, 1599 e 1600. No outono de 1599, estava terminando febrilmente o segundo volume, cuja dedicatória a Robert Cecil ele finalizou no dia 24 de outubro e que versava sobre as viagens "para e além da Índia Oriental".

Seu prefácio para aquele volume agora parece inócuo, mas na época foi radical: Hakluyt descreve os comerciantes de Londres como os verdadeiros "empreendedores" e critica a pequena nobreza, que "agora desperdiça muito de seu tempo e patrimônio". Ele espera que os cavaleiros empreendedores "façam muito mais", quando "eles, ao que parece, tiverem muito menos ocupação do que têm agora", preocupados que estão "com as guerras vizinhas" na Irlanda e nos Países Baixos. Essa é uma reversão de papel de proporções inacreditáveis: a verdadeira aventura agora consiste em buscar a glória nacional por meio do comércio e do império, e

não mais por meio da cultura da honra. Ao escrever isso depois do retorno infausto de Essex, Hakluyt enxergou para onde estavam soprando os ventos contemporâneos. Seu primeiro volume, publicado em 1598, proclamara as façanhas de Essex na campanha de Cádis de 1596, e o volume culminava mesmo com um relato vívido daquela iniciativa, incluindo uma lista dos que foram elevados a cavaleiro durante a campanha. No final de 1599, quando uma segunda edição desse volume foi publicada, Hakluyt cortou o capítulo de Cádis e apagou da página do título qualquer referência às ações heroicas (e não lucrativas) de Essex.

A morte da cavalaria coincidiu com o nascimento do império. Hakluyt não estava sozinho ao enxergar os presságios: cerca de um quinto dos homens que foram distinguidos como cavaleiros por Essex na Irlanda, incluindo seus mais leais partidários, os condes de Southampton e Monteagle, se tornariam membros da classe investidora, disputando espaço, com atraso, numa ou noutra aventura comercial. Os cavaleiros aventureiros se viram desempenhando um papel incomumente secundário. Quando, por exemplo, Lord Buckhurst, o tesoureiro real, tentou pressionar a Companhia das Índias Orientais a indicar Sir Edward Michelbourne, um dos cavaleiros de Essex, para ser o comandante em sua primeira viagem, os comerciantes se opuseram. E explicaram que não tinham a intenção de empregar alguém numa posição de autoridade – eles não queriam um cavaleiro irascível altercando com os

portugueses nas Índias Orientais. Daquele momento em diante, os comerciantes empreendedores é que estavam no comando.

Shakespeare, quase certamente trabalhando em *Hamlet* naquela época, não estava entre os que se reuniram no Founder's Hall naquele setembro. Se não possuía bastante dinheiro disponível naquele momento por causa da construção do Globe, decerto ele o teria em um ano ou dois, mas ainda assim seu nome nunca apareceu na lista dos sócios da Companhia: ele preferia investir seu dinheiro em propriedades inglesas (ou produtos como o malte) do que em viagens especulativas ao estrangeiro. Mas Shakespeare participou de forma indireta: um dos itens carregados a bordo de uma das primeiras viagens da Companhia das Índias Orientais foi uma cópia de *Hamlet*. Em 1607, William Keeling, capitão do *Dragon*, e sua tripulação estavam a caminho, junto com o *Hector* e o *Consent*, das Índias Orientais. No começo de setembro daquele ano, enquanto os navios estavam parados em Serra Leoa, Keeling anota no diário de bordo que ele ordenara a seus homens que encenassem *The tragedy of Hamlet*. Seis meses depois, ele repetiu a apresentação quando o capitão Hawkins, do *Hector*, veio a bordo. Keeling explica que ele fizera "*Hamlet* ser encenado" mais por razões práticas que culturais: "para manter meus homens longe da ociosidade e dos jogos ilícitos, ou do hábito de dormir". A peça de Shakespeare se tornara rapidamente

parte das transformações culturais que ela mesma estava avaliando e analisando.

Não é que Shakespeare não estivesse interessado em empreendimentos e comércio – *O mercador de Veneza*; *Otelo*; *Péricles, príncipe de Tiro*; *A tempestade*; todas essas peças testemunham seu fascínio pelo comércio exterior, pela conquista e pela exploração. Mas ele não seguiu o exemplo de outros dramaturgos, cujas peças celebravam as realizações dos comerciantes de Londres. A escolha de Shakespeare para os temas e assuntos sugere que, desde o começo, quando ainda estava com 20 e poucos anos, e talvez desde a infância, ele foi o tipo de escritor que sonhava com e escreveu sobre reis e rainhas, guerra e império, heroísmo e nobreza e países estrangeiros. Ainda que houvesse comerciantes e homens e mulheres comuns em suas peças, nem eles nem a própria Londres jamais estiveram no âmago de sua obra.

Shakespeare também sabia que a palavra "*adventurer*" tinha dois sentidos. Hamlet, por exemplo, quando fala sobre os atores, descreve como "o cavaleiro intrépido usará sua esgrima e seu alvo"[11] (2.2.320–21). Romeu, por sua vez, como cabe ao filho de um comerciante, diz a Julieta que "estivestes tu tão longe/ Quanto aquela vasta costa banhada pelo mar mais distante/ Eu me aventuraria por tão preciosa mercadoria"[12] (2.2.82–84). Que Shakespeare estava atento ao declínio da cavalaria é bastante claro na época em que ele escreveu *Tróilo e Créssida*, não muito depois de *Hamlet.* Aí vemos o contraste mordaz entre a paródia da linguagem

épica do prólogo – "príncipes orgulhosos",[13] com "temperamentos alterados"[14] chegando a Troia em "barcas de profundo alcance"[15] que "descarregam/ Sua carga belicosa"[16] (Prólogo, 1-13) e o egoísmo, a vaidade e a brutalidade que marcam o comportamento dos heróis gregos. Shakespeare expõe o lado mais desagradável da história heroica de Homero, enfatizando os aspectos mais sórdidos e vorazes da campanha troiana. Somente um escritor que acreditara parcialmente na possibilidade do heroísmo poderia virar-se tão cortantemente contra ele, e a amargura desse repúdio acidifica a peça e a diminui. Se *Cardênio*, uma peça tardia e escrita em colaboração, tivesse sobrevivido (escrita por volta de 1612 e encenada logo depois na corte), provavelmente teríamos uma percepção maior desse desencanto, porque a peça certamente tirou sua trama da história de Cardênio e Lucinda, em *Dom Quixote*, a obra magistral de Cervantes sobre o cavaleiro andante, recentemente traduzida para o inglês. Shakespeare continuaria a escrever sobre heróis como Otelo, Antônio e Coriolano – embora cada uma dessas figuras trágicas acabe esmagada por um mundo muito pequeno para acomodar sua grandeza heroica. Coriolano oferece a mais elegante expressão disso quando volta as costas para Roma e declara "Existe um mundo em outros lugares"[17] (3.3.145); o final punitivo de Coriolano lhe mostra o quão errado ele estava.

Hamlet, nascida na encruzilhada da morte da cavalaria e do nascimento da globalização, é peça marcada por essas forças,

mas, diferente da cáustica *Tróilo e Créssida*, não deformada por elas. Embora essas forças lancem uma sombra sobre a peça, certamente transmitem suas reflexões sobre a possibilidade da ação heroica. Elas também reforçam a nostalgia da peça: existe um sentido em *Hamlet*, não menos que em toda a cultura em geral, de uma mudança confusa, de um mundo que está morto, mas ainda não enterrado. O fantasma do pai de Hamlet, que volta do purgatório na cena de abertura da peça, não somente evoca um passado católico perdido, como também é uma relíquia fantasmagórica de uma era cavaleirosa. A distância entre esse passado e presente é enfatizada pela aparência belicosa do Fantasma. Ele entra vestido exatamente como estava quando, ainda jovem, derrotara seu rival norueguês no campo de batalha: "Assim era a própria armadura que ele usava/ Quando combateu a ambiciosa Noruega"[18] (1.1.60-61). Vemos o pai de Hamlet não como ele morreu, mas como ele combatera heroicamente 30 anos antes. Em 1599, essa indumentária era um anacronismo; somente no aniversário da subida ao trono da rainha os cavaleiros ainda usavam armaduras, de outro modo, enferrujadas.

Shakespeare não mediu esforços para pintar um retrato verbal do heroico encontro do pai de Hamlet, um mundo de leis heráldicas e de combates mortais, de homens vestindo armaduras, portando extensas espadas e lutando até a morte:

Nosso último rei
cuja imagem agora mesmo apareceu para nós,
foi, como você sabe, por Fortimbrás da Noruega,
a isso espicaçado por um orgulho imitador,
desafiado ao combate; no qual nosso valente Hamlet
(pois assim este lado de nosso mundo conhecido o considerava)
matou esse Fortimbrás, que, por um pacto selado
bem ratificado pela lei e pela heráldica,
perdeu (com sua vida) todas estas terras suas
de que estava senhor;
contra as quais, uma contrapartida equivalente
foi empenhada por nosso rei, que teria voltado
para a herança de Fortimbrás
tivesse ele vencido; assim como, pelo mesmo negócio
e cumprimento do artigo designado,
a dele foi para Hamlet.[19]

(1.1.80-95)

Hamlet termina com outro celebrado encontro. Mas essa luta, que também tira a vida de Cláudio, Gertrudes, Laertes e do próprio Hamlet, não poderia ser mais diferente da cena que Horácio descreve no começo da peça. É um duelo, mas não é realmente um duelo – é nada mais que uma disputa de esgrima, executada com armas de fio cego. Os contemporâneos de Shakespeare seriam mais sintonizados que nós com a diferença entre antigas e novas maneiras de lutar e com a visão de mundo que cada uma delas significava. Foi apenas na segunda metade do século XVI que o florete

substituiu a espada pesada como arma de uso comum e, de fato, só na década de 1580 é que o florete e a adaga, as armas preferidas de Laer- tes, se tornaram populares na Inglaterra.

Um livro que lamenta essa mudança e que Shakespeare usou enquanto escrevia *Hamlet* é *Paradoxes of defence* [Paradoxos da defesa], de George Silver, dedicado a Essex e publicado no começo de 1599. Nele, Silver é nostálgico pelo mundo perdido, representado pelo tipo de combate no qual o velho Hamlet e Fortimbrás se envolveram: "Nossos antepassados eram sábios, embora nossa era os considere tolos; valentes, embora nós os reputemos covardes: eles encontraram a verdadeira defesa para seus corpos nas armas curtas; através de sua sabedoria, eles se defenderam e subjugaram seus inimigos, com aquelas armas, com seu valor." Silver acrescenta que "nós, como filhos degenerados, abandonamos as virtudes dos antepassados com suas armas e ansiamos como homens doentes, com uma estranha febre intermitente e acessos de calafrio, depois de vícios e dispositivos estranhos de esgrimistas italianos, franceses e espanhóis". Nota-se que é o elogio de um francês à habilidade de Laertes em manejar a espada que dá a Cláudio a ideia de fazê-lo esgrimir com Hamlet.

Pouco antes, em *Do jeito que você gosta*, Shakespeare satirizara a cultura do desafio, na cômica rotina de Touchstone de brigar sem jamais chegar aos golpes: "Eu tive quatro contendas e gostaria de ter lutado uma delas."[20] (5.4.46). Em *Hamlet*, temos uma versão diferente da "réplica

cortês", na linguagem afetada que Osrico usa para descrever a iminente luta de esgrima. Assim é que Hamlet é informado de que seu rival, Laertes, é "cheio das diferenças mais excelentes, de origem social muito fina e de muita exposição, para falar sensivelmente, ele é o programa ou o calendário da boa família e da boa educação".[21] Na corte dinamarquesa, a cavalaria e a honra são reduzidas a um jargão e a uma aposta elaborada: dizem a Hamlet que o afrancesado Laertes apostara "seis cavalos berberes contra seis espadas francesas, seus acessórios e três talabartes de concepção luxuo-sa – essa é a aposta francesa contra a dinamarquesa"[22] (5.2.160-64). Agir como se ainda vivêssemos no mundo do pai heroico de Hamlet – quando era possível ganhar fama por meio das artes marciais – não mais era possível. Mas como agir no mundo que o substituíra ainda não estava claro, isso é parte do dilema de Hamlet.

O abismo entre as façanhas no campo de batalha e a mera brincadeira de soldado teriam sido inequívocos para os elisabetanos no torneio da comemoração do aniversário da subida ao trono, em 1599, mais uma vez ocorrido em Whitehall. Aqueles que tinham lutado na Irlanda do começo ao fim da campanha militar, alguns dos quais carregavam cicatrizes da batalha, foram excluídos da lista nesse ano, entre eles o próprio Essex, que no ano anterior fora o principal desafiante. Apenas dois homens que serviram na Irlanda (e que retornaram em meados do verão) estavam entre os combatentes em Whitehall, e ambos tinham

participado do torneio do ano anterior: o inimigo declarado de Essex, Lord Grey, e Henry Carey, agora Sir Henry, que fora elevado a cavaleiro por Essex na Irlanda e permanecia devotado a ele. Seu embate não fatal – porque Grey e Carey foram emparelhados nas justas – seria, sem dúvida, observado com a mesma atenção por amigos e inimigos na multidão fora de Whitehall. Mas o que, no fim, "foi mais memorável" sobre o torneio, de acordo com Rowland Whyte, expressa muita coisa sobre como a exibição marcial se tornara subordinada ao teatro e ao espetáculo evidente: uma figura menor da corte, Lord Compton, aparecera como "um pescador, com seis homens vestidos em trajes de bufão, seus ricos atavios e adereços cobertos de redes, onde pegaram um sapo". Para aqueles da multidão que tinham regressado das guerras – tanto os oficiais quanto os soldados –, o espetáculo daquele dia deve ter confirmado, se é que prova adicional se fazia necessária, que as coisas tinham se degenerado, que o mundo mudara, e mudara rapidamente.

Em *Hamlet*, Shakespeare mais uma vez se viu atraído para o memorável, para momentos de mudanças profundas e de finais que também eram começos. Foi essa ruptura que ele tinha em mente quando escreveu em *Conto de inverno*, sobre "Assuntos densos, assuntos densos! [...] Vocês se deparam com coisas que morrem. Eu, com coisas renascidas."[23] (3.3.109-11). Nascido num mundo em que a antiga religião fora substituída por uma nova e, como todos, vivendo uma nervosa antecipação do fim iminente do reinado de Elizabeth

e da dinastia Tudor, a sensibilidade de Shakespeare para momentos de mudanças memoráveis era extraordinária e compreensível. Em *Hamlet*, ele resume perfeitamente esse momento, transmitindo o que significava viver num espaço desconcertante entre o passado conhecido e o futuro sombrio.

Enquanto o destino de Essex permanecia indefinido, nada foi resolvido: "todos os olhos e ouvidos dos homens", escreve Rowland Whyte, "estão abertos para o que apetecerá a Sua Majestade determinar". Até Elizabeth resolver, Essex permanecia em prisão domiciliar, afastado de seus amigos e até mesmo de sua mulher, que dera à luz havia pouco. Mas ainda não estava inteiramente claro o que Essex fizera de errado, se é que fizera. Muitos fora da órbita da corte estavam confusos. Um deles, o velho poeta Thomas Churchyard, que celebrara a partida de Essex, vinha trabalhando em sua ausência num poema em parceria, em honra de seu retorno, e até dera entrada a "The Welcome Home of the Earl of Essex" no Registro dos Editores, no dia 1º de outubro. Seu poema inoportuno jamais foi publicado, e seu manuscrito certamente foi consignado à lata de lixo.

Para somar à confusão e à tensão na cidade, os galantes partidários de Essex estavam abandonando a Irlanda e inundando Londres: "Esta cidade está cheia deles, para grande descontentamento de Sua Majestade." Parece que os teatros públicos se tornaram um de seus lugares habituais, e

Shakespeare provavelmente identificara alguns deles no Globe, porque, de acordo com Rowland Whyte, "Lord Southampton e Lord Rutlan não vinham à corte [...] Eles gastam seu tempo em Londres apenas indo assistir a peças todos os dias."

Não sabemos a quais peças antigas eles podem ter assistido no Globe em outubro ou no começo de novembro. Teria sido uma coincidência perigosa se o Chamberlain's Men tivesse encenado *Henrique VI, parte 3*, que incluía uma cena na qual os partidários de Eduardo, que estava em prisão domiciliar, "conseguem libertá-lo do cativeiro"[24] (4.5.12) numa ação audaciosa. Porque, no começo de novembro, os amigos de Essex, temendo que ele fosse enviado à Torre de Londres, contemplaram um esquema semelhante. De acordo com Sir Charles Danvers, o plano, lançado pelos maiores amigos de Essex, Southampton e Mountjoy, era "conseguir meios para ele escapar às escondidas para a França ou Gales com a assistência de seus amigos ou dominando a corte com seus amigos para chegar novamente à presença de Sua Majestade". Esse último e violento ato teria sido uma traição.

Danvers acrescenta que essas ideias tinham sido "mais analisadas que bem digeridas", até que, em meados de novembro, ele se encontrou com Southampton, seu irmão Henry Danvers e Mountjoy, e os amigos de Essex resolveram que, se ele estivesse em perigo de ser enviado para a Torre, o melhor plano era "fugir secretamente". De algum modo,

Southampton conseguiu passar essa mensagem para Essex, oferecendo-se, junto com Henry Danvers, para acompanhá-lo no exílio com ele. E Danvers disse que, se resolvessem deixá-lo para trás, "venderia tudo que eu tenho, até minha camisa" para manter Essex no estrangeiro. Mas Essex recusou-se categoricamente a fugir, dizendo que, "se eles não podiam pensar num curso melhor para ele do que uma reles fuga, ele preferia correr risco de morte a viver como fugitivo". Mais tarde, Southampton relembrou os fatos de modo um pouco distinto e afirmou ter-se oposto à conspiração, e disse que a impedira "não mais que três horas antes de ela ter sido tentada".

Mesmo alguns dos mais leais partidários de Essex acharam aterrorizante o propósito dos eventos e pensaram que Essex enlouquecera. John Harington, agora Sir John, que apenas poucos meses antes escrevera que fora "convocado pela honra para essa ação irlandesa", agora via as coisas de maneira diferente: "a ambição frustrou sua carreira, levando-o rapidamente à loucura. Aqui contido, estou fortalecido pelo que eu soube sobre meu Senhor de Essex, que mudou da mágoa e do arrependimento para a raiva e a rebelião tão repentinamente, que bem o comprova desprovido de boa razão ou de mente em seu juízo perfeito." Em sua última conversa, ainda na Irlanda, Harington acrescenta, dizendo que Essex "murmurou palavras acerca desses estranhos desígnios, que fizeram com que eu me apressasse, e saísse de sua presença. Graças a Deus! Eu estou

a salvo em minha casa e, se me envolver nesses problemas novamente, eu mereço a prisão por ser um louco intrometido".

Assim, politicamente, o outono de 1599 acabou não sendo muito menos inquieto do que fora o verão da "Invisível Armada". Essex caíra em desgraça, mas o que seria feito dele, e que "estranhos desígnios" poderiam ele e sua facção desesperada empreender – ou induzir o rei da Escócia a juntar-se a eles? A incerteza política naquele outono era a matéria-prima do drama shakespeariano: calúnias postadas nas ruas e rabiscadas nas paredes da corte, censura, vigilância, cartas interceptadas e rumores violentos. Se podemos acreditar no testemunho de Francis Bacon, a política e as calúnias chegaram aos teatros: "Sobre aquela época, o que estava acontecendo nas ruas e nos teatros de Londres, diversos libelos sediciosos, a companhia Paul's e as tabernas estavam cheias de sangue e de discursos facciosos, pelos quais não apenas muitos dos fiéis e zelosos conselheiros de Sua Majestade foram acusados, mas sem que o implacável estado da Irlanda seja imputado de alguma coisa, de preferência até a verdadeira causa (as faltas do conde)."

Outros, como Fulke Greville, estavam convencidos de que essas calúnias estavam circulando não por obra dos partidários de Essex, mas de seus inimigos, num lance maquiavélico destinado a desacreditá-lo ainda mais: "Seus inimigos tiveram a audácia de lançar calúnias contra o

Estado em seu nome, no estrangeiro, feitas por eles mesmos; colocar papéis com libelos na cidade para lançar questões sobre seus amigos inocentes. Seu poder, pela malícia do rumor jesuítico, eles o fizeram infinito: sua ambição, mais do que igual a ele. Suas cartas privadas foram lidas abertamente, pelo olho penetrante do escritório do promotor, que comprova a construção de cada linha no pior sentido contra o escritor." Quem, então, foi responsável, no final de dezembro, quando, como Rowland relata, foi descoberta "na corte, em todas as paredes brancas, tanta vilania escrita contra Sir Robert Cecil?".

Quando o ano foi acabando, a facção de Essex tornou-se progressivamente desesperada. Com Essex relutando em ir para o exílio, havia uma carta a jogar, a escocesa. Em algum momento durante aquele verão, o amigo de Essex, Lord Mountjoy, enviou Henry Lee ao rei da Escócia para assegurar-lhe que, a despeito dos rumores em contrário, Essex não tinha projetos pessoais para o trono da Inglaterra e que "não toleraria a ascensão de nenhum outro" que não fosse Jaime. Por volta do Natal de 1599 (data que depois seria confirmada pelo secretário de Essex, Henry Cuffe), um novo plano foi tramado. Depois de ter sido escolhido por Elizabeth para suceder a Essex na Irlanda, Mountjoy enviou Henry Lee à Escócia mais uma vez. Agora para dizer que, se o rei da Escócia "entrasse na causa naquele momento, meu Senhor Mountjoy deixaria o reino defensivamente protegido e, com 4 mil ou 5 mil homens, assistiria àquele empreendimento

que, com o grupo que o meu Senhor de Essex for capaz de reunir, era suficiente para fazer o pretendido" – a reabilitação de Essex, a ruína de seus rivais na corte e a garantia da ascensão de Jaime ao trono da Inglaterra. Southampton também escreveu para Jaime comprometendo-se com o plano.

Os amigos de Essex estavam contando com a impaciência do rei da Escócia em reivindicar o trono inglês. Para Sir Charles Danvers (que depois confessou detalhes dessa trama) não ficara claro se Jaime de fato entraria hostilmente na Inglaterra – nem como o rei teria tratado essa proposta inicial. Ainda assim, a ameaça combinada de um exército estrangeiro fazendo manobras na fronteira inglesa com uma insurreição de tropas inglesas desembarcando em Gales e uma revolta local em Londres teria sido o pior pesadelo para Elizabeth e Cecil. Quando Lee – cujas atividades na Escócia foram monitoradas de perto – regressou à Inglaterra, Mountjoy já fora despachado para a Irlanda. Lee foi detido e recolhido pelas autoridades à prisão na Gatehouse. O próprio Essex não perdeu a esperança nesse plano e chegou a enviar Southampton a Mountjoy na Irlanda para "encorajá-lo a trazer aquelas forças pretendidas para Gales" e "proceder para a realização do antigo plano". Southampton disse que Danvers estava convencido de que as forças que Mountjoy traria da Irlanda eram suficientes – eles não precisavam contar com a ambiguidade de Jaime. Nesse ponto, Mountjoy se recusou e disse a Southampton que abandonasse a ideia:

com Jaime permanecendo descomprometido com o plano, a ambição pessoal de Essex não se limitava mais à sucessão.

É extremamente improvável que mais do que um punhado de conspiradores soubesse dessa trama na época, ou mesmo mais tarde, quando ela foi confessada às autoridades. Assim, o fato de que *Hamlet* contém tanto um golpe abortado (pela facção de Laertes, que irrompe contra Cláudio) quanto um príncipe estrangeiro vizinho à frente de um exército (liderado por Fortimbrás, que reivindica o trono dinamarquês no final) é pura coincidência. Mas essa foi uma época em que coisas assim podiam ser imaginadas – e até tramadas por alguns. Composta nesses meses, *Hamlet* parece indelevelmente marcada pelo espírito bastante perturbado da época. A peça não oferecia nenhum descanso temporário; a atmosfera em que os elisabetanos se viram envolvidos nas apresentações de *Hamlet* era desconfortavelmente familiar. Shakespeare manteve sua palavra em *Hamlet*, ao dizer que "o propósito de atuar"[25] era mostrar "a própria época e o contexto do tempo, sua forma e sua pressão."[26] (3.2.20–24) Nesse outono, um ansioso Rowland Whyte poderia facilmente estar falando sobre a corte de Cláudio quando escreveu a Sir Robert Sidney: "Existe tanta observação e intromissão nas ações dos homens, que eu considero felizes e abençoados os que vivem longe. Que Deus me ajude." Whyte adverte: "Este é um tempo muito perigoso."

– 14 –

Ensaios e solilóquios

Frontispício de Essays, de William Cornwallis, 4a edição, 1632

Quanto à trama ou ao enredo, *Hamlet* é a peça menos original de Shakespeare. Ele surrupiou a história de uma tragédia dos anos 1580, atualmente perdida, também chamada *Hamlet*, que ao final da década já estava parecendo gasta e enxovalhada. Em 1589, num ataque às tragédias elisabetanas excessivamente tolerantes com o discurso bombástico de Sêneca, Thomas Nashe singularizou *Hamlet* como uma notável transgressora. "O Sêneca inglês

lido à luz de vela rende muito boas frases, como 'O sangue é um mendigo' e assim por diante, e se você lhe fizer uma súplica justa numa manhã gélida, ele lhe proporcionará *Hamlets* inteiros, eu poderia dizer punhados de discursos trágicos." Nashe também sugere que Thomas Kid, autor de uma peça de vingança muitíssimo popular, *The Spanish tragedy* [A tragédia espanhola], também escreveu *Hamlet*.

Esse *Hamlet* estava nos palcos à época em que Shakespeare chegou a Londres pela primeira vez. Ele acabaria por conhecê-la intimamente porque, em meados dos anos 1590, a peça entrara no repertório do Chamberlain's Men, uma companhia teatral formada havia pouco. É provável que, no dia 4 de junho de 1594, Shakespeare, Burbage e Kemp estivessem no elenco que a apresentou em Newington Butts, um teatro localizado há pouco mais de um quilômetro e meio ao sul da ponte de Londres, que os atores do Chamberlain's Men estavam dividindo temporariamente com seus rivais, o Admiral's Men. Se a receita da bilheteria serve como indicador, a peça continuava a mostrar sua idade; menos espectadores pagaram para vê-la do que os que pagaram para assistir a outras antigas tragédias de vingança na semana anterior, *Tito Andrônico*, de Shakespeare, e *The Jew of Malta*, de Marlowe. Quando os atores do Chamberlain's Men mudaram para o Theatre, eles levaram a peça consigo. Àquela altura, o grito obsessivo do Fantasma por vingança se transformara num provérbio. Três anos antes de Shakespeare sentar-se para escrever seu próprio *Hamlet*,

Thomas Lodge falou com familiaridade de um que "anda a maior parte do tempo de preto sob a proteção da gravidade no Theatre, e parece pálido como o disfarce do Fantasma, que grita tão miseravelmente, como uma vendedora de ostras, 'Hamlet, vingança!'." Shakespeare teria muitos anos para refletir sobre o que faria com a velha peça.

Muito antes que esse *Hamlet* fosse encenado, os contornos da história estavam estabelecidos, no mesmo lugar e da mesma maneira desde o século XII, quando Saxo Grammaticus escreveu sobre o legendário vingador dinamarquês Amleth. Sua saga foi impressa em latim em 1514. Pouco dela é novo para aqueles familiarizados com a trama da peça de Shakespeare. Seu tio mata o pai de Amleth (depois que ele derrotou o rei da Noruega num duelo) e depois casa-se com a mãe de Amleth. O assassinato não é segredo, e, para evitar suspeitas sobre seu plano para vingar a morte do pai, o jovem Amleth age como um louco, falando absurdos. Uma bela jovem é enviada para descobrir suas intenções. Mais tarde, enquanto fala com sua mãe nos aposentos dela, Amleth é espionado pelo conselheiro do rei – a quem ele mata e desmembra. Seu tio, então, envia Amleth e dois guardas à Inglaterra com instruções para que seja sumariamente executado, mas Amleth intercepta a correspondência e substitui seu nome pelo dos guardas. Ele volta para a Dinamarca e se vinga da morte do pai matando o tio. Na versão de Saxo Grammaticus, Amleth sobrevive e é feito rei. Os códigos de honra e de vingança são claros, e

Amleth triunfa graças à sua paciência, inteligência e capacidade de agir decisivamente quando enxerga a oportunidade.

Entre a história de Saxo e a velha peça de *Hamlet* está uma narrativa francesa de François de Belleforest, a prolixa *Histoires tragiques* [Histórias trágicas], publicada pela primeira vez em 1570. Shakespeare pode não ter lido Saxo, mas era familiarizado com Belleforest, que acrescentara novos desdobramentos e manhas ao texto original. A mais notável é a mudança na parte da mãe de Hamlet. Em Belleforest, ela tem um romance com o cunhado antes que este mate seu marido. E, depois, ela se converte à causa de Hamlet, esconde seu segredo e o apoia em seu esforço para recuperar o trono. Belleforest fala do vingador como um jovem melancólico e sombrio. O Fantasma, a peça dentro da peça, a loucura fingida e a morte do herói – características familiares do drama de vingança do final dos anos 1580 – foram todos introduzidos provavelmente pelo anônimo autor do *Hamlet* elisabetano perdido. De todos os personagens, apenas Fortimbrás, que ameaça invadir a Dinamarca no começo da peça e consegue chegar ao trono no final dela, é, talvez, uma invenção de Shakespeare.

Existem muitas maneiras de ser original. Inventar uma trama desde o começo é apenas uma delas, e isso nunca teve muito apelo para Shakespeare. Ao lado de seus solilóquios, muito da criatividade de Shakespeare foi para a textura verbal da peça. Ao escrever *Hamlet*, Shakespeare se viu

usando e inventando mais palavras que jamais fizera anteriormente. Seu vocabulário, mesmo quando comparado àqueles de outros grandes dramaturgos, sempre foi excepcional. As cerca de 4 mil linhas da peça acabaram exigindo quase o mesmo número de palavras diferentes. Em benefício de uma comparação, em *Doutor Fausto* e *The Jew of Malta*, Marlowe usou em cada uma cerca de metade daquele número. Mesmo as 14 mil – ou mais – palavras diferentes ou compostas que Shakespeare já empregara em suas peças anteriores (no final de sua carreira, esse número chegaria a cerca de 18 mil) acabaram se provando insuficientes. De acordo com Alfred Hart, que as contou cuidadosamente quando e como Shakespeare introduziu cada palavra em sua obra, ele criou 600 palavras em *Hamlet*, as quais nunca usara antes, dois terços delas ele jamais usaria novamente. Esse é um número extraordinário: *Rei Lear*, com 350, é a única que chega perto; na enxuta *Júlio César* aparecem somente 70 palavras nunca usadas anteriormente. Para as plateias da época, *Hamlet* não soava como nada que já tivessem ouvido antes e por vezes pode ter sido difícil acompanhar, pois, pelas contas de Hart, existem 170 palavras ou frases que ele cunhou ou empregou de novas maneiras enquanto escrevia a peça.

Não são apenas as palavras escolhidas, mas também como ele as utilizou o que faz com que a linguagem de *Hamlet* seja tão desafiadora. Shakespeare queria claramente que as plateias se esforçassem, e uma das maneiras que usou para

isso foi empregar um bizarro truque verbal chamado hendíadis. Embora o termo possa ser estranho, exemplos dele – "*law and order*" [lei e ordem], "*house and home*" [casa e lar], ou o shakespeariano "*sound and fury*" [som e fúria] – são bastante familiares. As hendíadis significam literalmente "uma por duas", uma única ideia transmitida por meio de um par de palavras, ligadas por um "e". Quando combinadas dessa maneira, as palavras começam a oscilar, parecendo qualificar uma à outra tanto quanto o termo que cada uma delas modifica individualmente. Seja quando ele exclama "anjos e ministros da Graça nos defendam"[1] (1.4.39), declarando que os atores são "os abstratos e breves cronistas do tempo"[2] (2.2.524), falando de "o livro e o volume de meu cérebro"[3] (1.5.103), ou reclamando de "uma fantasia ou truque do tempo"[4] (4.4.61). Frequentemente Hamlet fala dessa maneira. Quanto mais nós pensamos nas hendíadis, mais elas nos induzem a uma espécie de vertigem mental. Tome, por exemplo, a descrição de Hamlet de "o livro e o volume de meu cérebro".[5] É fácil entender o ponto essencial do que ele está dizendo, e a frase passaria despercebida ao longo de uma apresentação. Mas ele quis dizer "*book-like-volume*" [livro-como-volume] de minha mente? Ou o "*big book of my mind*" [grande livro de minha mente]? Aqui, parte do problema é que cada palavra sangra dentro da outra – "volume", é claro, é outra palavra para "book", mas também significa "espaço, área, superfície, intervalo, distância". O efeito desestabilizador que essas palavras se impingem umas

às outras é ligeira e temporariamente enervante. É apenas na reflexão que nós tropeçamos, reflexão que é, claro, o problema de Hamlet.

É muito difícil escrever em hendíadis: quase nenhum outro escritor inglês o fez com tanta frequência antes ou depois de Shakespeare – e nem ele mesmo as usou muito antes de 1599. Algo aconteceu naquele ano que fez com que ele invocasse essa figura quase compulsivamente. Começando com *Henrique V* e *Do jeito que você gosta* e continuando por cinco anos mais ou menos depois de *Hamlet*, através da grande sequência de peças que incluía *Otelo*, *Medida por medida* [*Measure for measure]*, *Rei Lear* e *Macbeth*, depois das quais as hendíadis quase desaparecem outra vez. Mas em nenhuma outra peça sua presença é mais sentida que em *Hamlet*, onde existem 66 delas, ou uma a cada 60 linhas – e isso numa contagem conservadora. *Otelo*, com 28, tem a segunda maior quantidade delas. Existe uma espécie de desespero coletivo em todas as hendíadis de *Hamlet* – um esforço em busca do significado, que tanto recua quanto multiplica, e também um reconhecimento de como é necessário e impossível suturar as coisas, uni- -las – o que é perfeitamente adequado ao espírito da peça.

O que o Chamberlain's Men fez com a estrutura de madeira do Theatre, Shakespeare fez com a antiga peça de *Hamlet*: ele a arrancou das amarras familiares, recuperou-lhe a estrutura e montou algo inteiramente novo com ela. Ao arrebatar essa

peça já ultrapassada para o presente, Shakespeare forçou seus contemporâneos a vivenciarem o que ele sentia, e o que a peça registra de maneira tão profunda: o mundo mudara. As velhas certezas tinham ido embora, mesmo que as novas ainda não tivessem se estabelecido. A maneira mais convincente de mostrar isso era pedir aos espectadores para manter ambas as peças em mente, ao mesmo tempo, para vivenciar um novo *Hamlet* enquanto as memórias do velho, como fantasmas, ainda sobrevivem. As plateias do Globe logo se viram, a exemplo de Hamlet, vacilando entre mundos e lutando para reconciliar o passado e o presente. Havia um benefício adicional, que tinha a ver com a dificuldade da peça: a familiaridade com a trama permitia que as plateias se entregassem à complexidade do pensamento e à interiorização dos personagens sem perder a trilha da ação.

O desejo de marcar o fim de um tipo de drama e o começo de outro se transportou para a dinâmica interna da companhia teatral de Shakespeare. As plateias desse *Hamlet* não seriam distraídas ou perturbadas por um palhaço. Quando "os atores trágicos da cidade" (2.2.328) chegam a Elsinore, eles o fazem sem um palhaço; mesmo depois de sair da companhia, Kemp ainda estava na cabeça de Shakespeare. E *Hamlet* não pôde resistir a um ataque de palhaçada improvisada.

> Não deixem que seus palhaços façam mais que o determinado para eles; pois alguns rirão de si mesmos para com isso instigar a risada de uns

> tantos espectadores também infecundos, embora, nesse meio-tempo, alguma questão necessária da peça deva ser considerada. Isso é ignóbil e revela a mais deplorável ambição no tolo que dela faz uso.[6]
>
> (3.2.38-45)

Mesmo que essas sejam palavras de Hamlet, julgando pela história recente da companhia, a visão do próprio Shakespeare não devia ser muito diferente. Shakespeare faz questão de que, em *Hamlet*, o último riso se deva ao palhaço-como-Kemp – e o fez dividindo seu papel entre o novo bufão apalhaçado (Robert Armin, que representou o Coveiro) e, surpreen- dentemente, o próprio trágico protagonista, interpretado por Richard Burbage. Em sua briga verbal, sua íntima relação com a plateia, seu comportamento perturbador e obsceno na apresentação de *The mousetrap* (onde ele faz piadas maliciosas à custa de Ofélia, e chama a si mesmo de seu "*only jig-maker*" [fazedor de jiga]), e sua atuação extravagante na maior parte da peça, Hamlet se apropria muito da parte cômica tradicional.

Somente depois que Hamlet deixa de fazer palhaçadas é que Shakes- peare introduz Robert Armin, criando para ele um papel que explora muito o canto (ele canta quatro vezes) e também sua celebrada réplica. E quando o Coveiro recorda Yoprick – essa "mesma caveira, *sir*, era, *sir*, a caveira de Yorick, o bufão do rei"[7] (5.1.180-81) –, Shakespeare também permite que Armin faça um tributo a Richard Tarlton, o primeiro dos grandes palhaços elisabetanos, que

supostamente teria escolhido o jovem Armin como sucessor. Armin compreendeu o que era esperado dele. Como o Coveiro, ele jamais compete com Hamlet por nossa afeição.

Um biógrafo do século XVIII, Nicholas Rowe, reportou que o único papel que Shakespeare desempenhou e que foi capaz de aprender foi o do "Fantasma em seu próprio *Hamlet*". Assim, quando o Fantasma diz a Hamlet "Lembre-se de mim", era como se fosse o próprio Shakespeare que falasse essas palavras a Richard Burbage. Burbage relembraria. Seu sucesso foi estreitamente ligado ao de Shakespeare. No começo da década de 1590, ele ainda não se encontrara em cena, e continuava sendo escalado em partes menores, de mensageiro. Em poucos anos, Shakespeare criaria papéis de ruptura para ele, como Ricardo III e Romeu, mas foi Hamlet que definiu a grandeza de Burbage para seus contemporâneos. Um panegirista anônimo, recordando Burbage logo depois de sua morte, em 1619, relembra seus melhores papéis (sobretudo Hamlet), e fala com particular afeto da cena na qual Burbage, como Hamlet, pula no túmulo de Ofélia (a menos, é claro, que a passagem descreva o Romeu de Burbage):

> Jovem Hamlet, jovem Jerônimo,
> Rei Lear, o sofrido Mouro, e muitos mais
> Que viveram nele e não morrerão jamais.
> Muitas vezes eu o vi pulando no túmulo
> Se ajustando a quem ele parecia ter

De um amante triste com um olhar tão verdadeiro
Que ali, eu poderia ter jurado, ele quis morrer.[8]

A descrição do estilo de Burbage pelo panegirista corresponde bem ao que o próprio Burbage – como Hamlet – recomenda aos atores: "Ajustem a palavra ao gesto, o gesto à palavra"[9], e "vocês devem conseguir e gerar comedimento, que possa conferir-lhe (à palavra) naturalidade"[10] (3.2.7-8 e, 17-18):

Como sua fala se tornou ele mesmo, e seu ritmo,
Ajustou-se à sua fala, e graça a cada gesto,
Ambos parecidos, enquanto nem uma palavra caía
Sem seu peso justo, para lastreá-la também.[11]

Shakespeare também escreveu a resposta de Burbage ao "Lembre-se de mim", linhas que servem como uma reflexão sobre o que os dois homens esperavam criar juntos, na nova casa de espetáculo: "Lembrar de vós/ Ai, vós, pobre fantasma, enquanto a memória se assenta/ Neste globo perturbado."[12] (1.5.95-97)

O rompimento de Shakespeare com o passado foi moderado pela ambivalência que caracterizava suas reações à morte da cavalaria, à perda de Arden e ao desaparecimento gradual do catolicismo. Mesmo quando estava apresentando como obsoleto o velho estilo de peça de vingança, Shakespeare achou espaço em sua peça para um último relance nostálgico no discurso dramático que Hamlet "amou

sobretudo”[13] (2.2.446). O discurso antiquado descreve como o filho de Aquiles, Pirro, mata um rei e sem hesitação vinga a morte do pai. Hamlet conhece as linhas de cor e as recita animadamente:

> O hirsuto Pirro, cujas armas lúgubres,
> Sombrias como seu propósito, se assemelhavam à noite,
> Onde ele permanecia agachado no cavalo ameaçador,
> Tem agora seu horror e compleição negra maculados
> Com sua heráldica mais desoladora. Da cabeça aos pés,
> Agora ele está todo vermelho, horrendamente logrado
> com o sangue de pais, mães, filhas e filhos,
> Crestado e empastado com as ruas em chama,
> Que iluminavam com uma luz tirânica e maldita
> O assassino de seu senhor. Calcinado em ódio e fogo,
> E por isso ampliado com sangue coagulado,
> Com olhos como carbúnculos, o infernal Pirro
> Procura pelo velho grão-senhor Príamo.[14]
>
> (2.2.452-64)

No final do século XVII, os admiradores de Shakespeare não mais compreendiam o que ele estava fazendo nesse trecho, e decidiram que ele estava escrevendo muito mal, ou reciclando um material velho. O veredicto do dramaturgo John Dryden foi duro: “Um homem não poderia pensar que o poeta estava amarrado como um aprendiz a alguém que conserta rodas para seu primeiro discurso retórico?”. Mais ou menos uma geração depois, Alexander Pope espalhou a

ideia de que Hamlet "parece recomendar a peça para expor sua linguagem bombástica" – mas mesmo ele não estava convencido de que Shakespeare escrevera o discurso. Não foi senão no final do século XVIII que Edmond Malone sugeriu pela primeira vez que Shakespeare estava tentando soar antiquado. Podemos sentir nessas linhas a influência que esse tipo de drama de vingança teve sobre Shakespeare e também sua apreciação de uma clareza moral que não era mais digna de crédito. Essa é uma das chaves para compreender o que faz *Hamlet* tão característica como peça teatral: mesmo quando ele pinta sobre uma antiga obra de arte, Shakespeare permite que os traços do que foi encoberto permaneçam visíveis.

Nos últimos anos do reinado de Elizabeth, como na peça, a ação heroica tornara-se mais e mais difícil de acreditar. E provavelmente as coisas pareciam piores do que de fato eram quando Shakespeare estava escrevendo *Hamlet* no outono de 1599. Os londrinos, mal recuperados da sombria ameaça espanhola e da malfadada expedição de Essex à Irlanda, sentiram isso plenamente em meados de novembro, como observado outrora, quando foi silenciado o pregador que ousou falar "da má administração na Irlanda", num púlpito aberto diante de milhares de espectadores em St. Paul. Mais tarde, naquela mesma semana, muitos milhares mais sentiram o mesmo no pátio de justas e torneios em Whitehall, onde a exclusão de Essex e de seus cavaleiros irlandeses fez com que essa celebração de expressão marcial

parecesse mais artificial que os escudos de papelão que os cavaleiros carregavam para o torneio. Shakespeare e outros na capital descobriram que a política estava sendo exibida em público num grau inédito. Assim, "tantos libelos escandalosos" começaram a circular "na corte, na cidade, no país" nesse outono que o governo se viu forçado a agir, constrangendo publicamente Essex em audiências abertas na Star Chamber. Francis Woodward não pôde acreditar e foi ver ele mesmo. Ele escreve a Robert Sidney sobre "a aglomeração e a turba" de londrinos que se acotovelaram naqueles procedimentos, uma multidão "tão poderosa que eu fui empurrado tão para trás que nem sequer consegui ouvir o que diziam". Henry Wotton, que seguira Essex à Irlanda e servira como seu secretário, escreveu para o amigo John Donne, em Londres, que, embora fosse verdade que a Irlanda sofresse de "cruéis sentimentos e corrupções adversas", a corte inglesa estava padecendo de "uma forte enfermidade". "As cortes", ele concluiu amargamente, "estão sobre nossa terra, nos lugares mais vaidosos." Isso foi tudo que Wotton ousou registrar num papel: "Eu nada mais direi, e talvez já lhe tenha dito demais." Shakespeare, como muitos outros perturbados pelo clima político nesse outono, provavelmente compartilhava da percepção de Row- land Whyte de que "este é um mundo para ser, para ver os humores do tempo". É significativo que Shakespeare tivesse refletido, antes, naquele mesmo ano, sobre os limites da ação heroica e a cultura da honra em *Henrique V* e *Júlio César* –

peças que não poderiam e não seriam escolhidas para ser apresentadas na corte nesse Natal pela mesma razão. E é ainda mais impressionante que ele tivesse escolhido esse momento para atualizar uma história sobre uma corte corrupta (diante da qual a peça sediciosa é apresentada), uma sucessão problemática, a ameaça de uma invasão e os perigos de um golpe.

"Agora estou só", diz Hamlet aliviado, depois que Rosencrantz eGuildenstern, os Atores e Polônio o deixam no ato II. Mas ele não está só: nós ainda estamos ali para ouvi-lo "desempacotar" seu "coração com palavras" (2.2.586), de um modo que nenhum personagem na literatura fizera anteriormente. Um dos mistérios de *Hamlet* é como Shakespeare, que meio ano antes quase não conseguira fazê-lo em *Júlio César*, descobriu como escrever solilóquios tão poderosos:

> Oh, que esta carne tão, tão maculada derretesse,
> explodisse e se evaporasse numa neblina,
> Ou se o Todo-Poderoso não tivesse determinado
> Seu mandamento contra o suicídio. Ó Deus, Ó Deus,
> Como enfadonhas, viciadas ou rançosas
> Parecem-me todas as práticas deste mundo!
> Ó tédio, ó vergonha! Este é um jardim abandonado,
> Onde crescem ervas daninhas; coisas repulsivas e obscenas na natureza
> Meramente o possuem.[15]
>
> (1.2.129-37)

A sensação de interiorização que Shakespeare cria nos permite ouvir um personagem tão inteligente quanto Hamlet lutar contra seus pensamentos, e é algo que nenhum dramaturgo jamais conseguira até então. Ele escrevera solilóquios memoráveis desde o começo de sua carreira, mas, por mais poderosos que fossem, não chegavam perto da intensa percepção de si mesmo que encontramos nos de *Hamlet*. A ruptura é do tipo à qual ele teria chegado mais cedo ou mais tarde, mas, na época em que estava escrevendo *Hamlet*, ela ganhou um tremendo impulso pelo interesse numa nova forma literária, o ensaio.

Os escritores ingleses só descobriram Montaigne no final da década de 1590. Quase aos 40 anos, Montaigne se retirara de um mundo dilacerado por guerras religiosas para ler, refletir e escrever – e dera o passo sem precedente de fazer de si mesmo o tema de uma nova forma literária, o ensaio pessoal. Os primeiros dois volumes dos *Ensaios* de Montaigne foram publicados na França em 1580. Shakespeare teria podido facilmente voltar-se para os ensaios nos primeiros tempos de sua carreira – seu francês era bom o bastante para ler Montaigne no original –, mas ele não o fez. Somente no final do século, um momento cultural marcado por um elevado ceticismo e por um interesse profundo em como a experiência subjetiva poderia ser expressa, foi que Montaigne começou a falar com grande proximidade a Shakespeare e a outros escritores ingleses.

A experiência de William Cornwallis, o primeiro inglês a seguir estreitamente os passos de Montaigne, indica não apenas por que as condições estavam maduras, mas também o que atraiu Shakespeare para o gênero ensaístico e como isso ajudou a desencadear tal mudança em seus solilóquios. Aos 21 anos, Cornwallis se apresentou como voluntário para lutar sob o comando de Essex na Irlanda. Foi elevado a cavaleiro durante a campanha e voltou para casa no outono de 1599, saturado do mundo e falido, e começou a escrever. Uns poucos anos antes, ele poderia ter achado um escape compondo sonetos. Mesmo no ano anterior, antes da proibição do bispo, Cornwallis poderia ter gravitado para as sátiras. Mas, em 1600, quando uma coleção dos primeiros 23 ensaios de Cornwallis apareceu impressa (outros 24 apareceriam um ano mais tarde), até a palavra "*essay*" [ensaio] não era familiar. Cornwallis reconheceu por si só sua dívida para com os *Ensaios* de Montaigne, embora admitisse que seu francês era tão ruim que confiara num tradutor não nomeado. Ele teve vários para escolher. Pode ter sido John Florio, cuja insuperável tradução, publicada em 1603, já estava a caminho por volta de 1598. Mais provavelmente, foi um competidor, um dos "sete ou oito de grande inteligência", que Florio afirma ter tentado completar (sem sucesso) a tradução. A asserção de Florio – e não existe razão para duvidar dela – sugere que nessa época havia certa pressa em traduzir Montaigne.

Como acabou acontecendo, o público leitor inglês ainda não estava bastante preparado para o ensaio pessoal. Com exceção de mais ou menos uma meia dúzia de outras coleções de ensaios publicadas no começo do século XVII, o experimento fracassou, e a escrita de ensaios não seria retomada novamente com alguma relevância senão no século XVIII. Como os *Ensaios* de Cornwallis permanecem praticamente não lidos hoje, uns poucos exemplos valem a pena ser partilhados. Se suas palavras soam como algo que Hamlet poderia ter dito, é porque elas partilham com os solilóquios a percepção de uma mente devastada pelos conflitos que não pode resolver. Cornwallis identifica repetidamente esses obstáculos e, quase com a mesma frequência, fala de sua frustração por não poder reconciliar afirmações contrárias:

> A raiva é a mãe da injustiça e, ainda assim, a justiça precisa bajular sobre suas incumbências, lutar batalhas e dar-lhe a vitória. Eu não posso conciliá-las, mas, mesmo em nome da verdade e da misericórdia, eu combaterei novamente uma tradição recebida. Acho que nada além do assassinato deve ser punido.
>
> (de "Sobre a paciência")

> Em nada mais eu sofro conflitos maiores em mim que nas maldades duradouras.
>
> (de "Sobre a paciência")

Tem havido grandes disputas em minha mente e em meu corpo sobre esse argumento da vida. Ambos são muito obstinados em seus desejos, e não posso culpá-los, porque qualquer um que prevalece priva o outro da grande autoridade. Minha alma exalta a contemplação e me convence dessa maneira; meu corpo não compreende aquela linguagem, e é todo pela ação. Ele me diz que isso é impróprio, que não é deste mundo amar assim, e que nasci para meu país, para quem, abraçando esta vida contemplativa, eu sou inútil. A outra não quer razões compulsórias e celestiais. Tem sido minha contínua labuta trabalhar uma reconciliação entre os dois, porque não posso consumar nenhum curso por motivo dessa divisão. A Terra e o Céu não podem ser feitas numa apenas; consequentemente, é impossível juntá-las.

(de "Sobre a vida")

Aquele que diz de mim apenas "ele vive bem" fala muito parcamente de mim, porque eu vivo melhor em minha mente, e curo meu corpo de suas doenças inatas. Eu devo escolher um curso ativo; meu nascimento me comanda para isso.

(de "Sobre a vida e as modas da vida")

É a mente que pode destilar o mundo inteiro, todas as eras, todos os atos, todos os conhecimentos humanos dentro do pequeno, do pequeno compasso de um cérebro; e ainda assim, com a força daquele tesouro, comanda, dispõe, censura e determina estados, ações, reinos, guerra, destronamentos e todos os atos e atores ocupados em nosso teatro humano.

(de "Sobre conselho")

Cópias desses ensaios passavam de mão em mão, e provavelmente Corn- wallis leu sua obra em voz alta para admiradores, do mesmo modo que Shakespeare compartilhava seus sonetos com os "amigos pessoais". A maioria dos ensaios de Cornwallis possui menos de 2 mil palavras, um tamanho ideal para recitar. A edição de 1600 dos *Ensaios* de Cornwallis era pequena o bastante para caber na palma da mão ou para esconder num bolso, de maneira que os leitores podiam carregar esses textos e refletir sobre suas ideias.

Cornwallis comparava esses ensaios a um tipo de sumário, aparentado a "um escrivão tentando sua pena, antes de adentrar seu trabalho" – o tipo de escrita que o Dr. Johnson definiria mais tarde como "um ímpeto solto da mente, uma indigesta peça irregular". A esse respeito, seus ensaios marcam um salto para a frente, a partir dos dez ensaios publicados por Francis Bacon em 1597, os primeiros em inglês. Embora Bacon tenha tomado emprestado o título de Montaigne (provavelmente ele foi apresentado à obra do francês por intermédio de seu irmão, Anthony Bacon, que se correspondia com Montaigne), seus primeiros ensaios são tipicamente impessoais e aforísticos. Embora sejam bem definidos, os primeiros ensaios de Bacon não são especialmente pessoais, nem exibem o jogo da mente ou as qualidades de improviso de Cornwallis, muito menos de Montaigne, e assim não seriam até que, ao longo das várias décadas seguintes, Bacon mudasse sua abordagem de modo

radical e os revisasse. Até aquele ponto, se ele não os chamou de ensaios, nós provavelmente tampouco o deveríamos fazer.

Irônicos, autocríticos, conversacionais, os ensaios de Cornwallis têm um pendor autobiográfico, mesmo quando se baseiam em generalizações para provocar sentimentos sinceros. A decepcionante campanha irlandesa e a obscura política da corte naquele outono pairaram como uma nuvem sobre seus pensamentos. Ele pode ter navegado para a Irlanda com grande confiança, mas, como John Harington e outros veteranos da campanha, vivia sob a ordem de um saudável ceticismo após o retorno. Trato esse escritor amplamente esquecido dessa maneira para enfatizar que Shakespeare não inventou uma nova sensibilidade em *Hamlet*; ao contrário, deu voz ao que ele e outros enxergaram e sentiram à sua volta – é por isso que *Hamlet* ressoou tão poderosamente nas plateias desde o momento em que foi encenada pela primeira vez.

A perda de propósitos, de rumo, de paciência de Cornwallis é dolorosamente compreendida em momentos como a conclusão para o ensaio "Sobre a resolução", no qual escreve: "Eu ainda sou eu mesmo, embora o mundo tenha sido virado do avesso." Observações como essa sugerem a força da afinidade entre a nova sensibilidade que Cornwallis luta para articular e o tipo da que Shakespeare explicita totalmente nos solilóquios de Hamlet. Esses solilóquios, que nem são sugeridos nas fontes de Shakespeare, não são

necessários para o desenrolar da história. De fato, como os coros para *Henrique V*, eles competem com a ação e a retardam. Por mais tentador que seja imaginar que Shakespeare se deparou com os ensaios de Cornwallis antes de pesquisar a antiga *Hamlet*, isso é improvável: eles estavam escrevendo ao mesmo tempo. No melhor dos casos, Shakespeare pode ter ouvido falar deles ou lido os poucos que estavam em circulação.

Se um recém-chegado como Cornwallis teve acesso a Montaigne em 1599, mesmo por meio de uma tradução, Shakespeare, que parece ter sido capaz de botar as mãos em todo tipo de manuscrito, pode facilmente ter-se deparado com os ensaios de Montaigne ou de seus imitadores. Ele decerto deve ter tomado conhecimento de Montaigne enquanto escrevia *Hamlet* – a intuição de críticos sobre essa questão desde a década de 1830 deve ser respeitada –, mas ele não precisou parafraseá-lo ou surrupiar ideias para seus ensaios. Nem precisou ler que "o gosto dos bons e dos maus depende muito da opinião que temos deles", para escrever que "Não existe nada bom ou mau, mas o pensamento assim os torna"[16] (Fólio 2.2.250). Houve ceticismo e incerteza mais que suficiente para circular por toda a Inglaterra nos anos finais do reinado de Elizabeth e, em especial, em 1599: não precisavam ser importados da França.

Shakespeare se importou menos com a apropriação da linguagem e da filosofia de Montaigne que com as possibilidades de explorar como esses ensaios – com suas

asserções, contradições, inversões, mudanças abruptas de assunto e mesmo de confiança – eram apreendidos por uma mente ativa. ("É a mim mesmo que eu retrato", declarou Montaigne). Não demorou muito para que outros dramaturgos, como John Webster e John Marston, também voltassem sua atenção para os ensaios. A extensão da influência de Montaigne nos primeiros anos do século XVII foi tal que Ben Jonson faz uma piada por meio de um personagem de *Volpone*: os escritores ingleses estavam roubando de um poeta popular "quase tanto quanto de Montaigne" (3.4.87-90).

Como os sonetos e as peças, os ensaios enquadravam o falado e o escrito, existindo em algum lugar entre meditações pessoais e textos roteirizados de representação teatral. Ao redefinir a relação entre o orador e a audiência, ou o leitor, o ensaio também sugeriu a Shakespeare uma intimidade entre o orador e o ouvinte que nenhuma outra forma oferecia, nem mesmo o soneto. Exceto talvez o solilóquio. Provavelmente mais que qualquer outro personagem na literatura, Hamlet precisa falar. Mas não existe ninguém em quem ele possa confiar. Quando Marlowe e Jonson são confrontados com esse problema, cada um provê um homem de bem com quem seus heróis podem tergiversar. O Barrabás de Marlowe tem seu Ithamore; Fausto, seu Mefistófeles; Volpone, de Jonson, tem seu Mosca; Subtle, seu Face; e assim por diante. Hamlet é um caso extremo. Seus velhos amigos Rosencrantz e

Guildenstern são espiões e vistos com suspeita. Horácio é profundamente leal, mas gosta um pouco demais do som da própria voz e nunca parece compreender Hamlet (podemos sentir a exasperação de Hamlet com o amigo quando ele lhe diz que "existem mais coisas no céu e na terra, Horácio, do que sonha tua filosofia"[17] (1.5.166-67). Dada a dependência que Gertrudes tem de Cláudio, ela tampouco merece sua confiança. E não existe esperança de desafogar-se com seu aterrorizante pai, de volta do Purgatório.

A relação de Hamlet com Ofélia é mais complicada. Houve um tempo, antes de a ação da peça começar, em que ele confiou nela; o maço de cartas de amor que ele lhe escreveu é testemunha disso. Mas Shakespeare solapa essa confiança ao introduzir na peça, de maneira quase cruel, uma dessas cartas íntimas – com sua alocução hiperbólica para "a celestial e ídola de minha alma, a belíssima Ofélia"[18] – e, para piorar as coisas, faz com que Polônio a leia em voz alta:

> Duvide que as estrelas sejam fogo
> Duvide que o Sol se mova
> Suspeite que a verdade seja uma mentirosa,
> Mas nunca duvide que eu a amo.[19]
>
> (2.2.116-19)

É mortificante ouvir esses versos estropiados, e isso sublinha os perigos de desnudar a própria alma, porque Ofélia, por "dever e obediência"[20] (2.2.107), traiu Hamlet ao entregar essas cartas a seu pai. Como John Harington, sensível à

vigilância em voga, escreveu na época: "Quem escreverá, quando suas cartas serão abertas pelo caminho, e usadas ao bel- -prazer, ou, ao contrário, desprazer?"

A cena nos leva de volta ao mundo de *Do jeito que você gosta*, quando um imaturo Orlando descobriu, pela primeira vez, o escape da poesia insignificante. Como Orlando, o "jovem Hamlet" (1.1.170), como ele é chamado no começo da peça, vem da mesma cepa. É oferecido a nós um breve e desconfortável relance de um Hamlet que ainda não foi abalado até a perplexidade – e o solilóquio que surge logo depois confirma que um abismo se abriu entre o Hamlet que amava Ofélia e o que vemos agora. A ciência de Ptolomeu sobre a qual os protestos de Hamlet são fundamentados, como Shakespeare sabia, já estava desacreditada pela revolução de Copérnico: as estrelas não são de fogo, o Sol não gira em torno da Terra. Ofélia realmente tinha bons motivos para duvidar – isto é, suspeitar – de que Hamlet a tivesse amado em algum momento. Podemos ver por que Ham- let não quer suas cartas de amor de volta – e por que ele não mais pode confessar-se a ela. Nós, a plateia, somos tudo que resta. Talvez o grande segredo dos solilóquios não seja sua interioridade, tanto quanto sua objetividade, sua capacidade, como um ensaio, de levar-nos para dentro de uma relação íntima com o orador e de ver o mundo através de seus olhos.

Quando está morrendo, Hamlet insiste que Horácio continue vivendo para "contar minha história"[21] (5.2.348), as palavras de Horácio enfatizam muito do que ele não

conseguiu compreender sobre o amigo, em relação ao que nós, a plateia, sabemos agora:

> Assim você ouvirá
> sobre atos carnais, sangrentos e anormais,
> sobre julgamentos acidentais, carnificinas casuais,
> sobre mortes ardilosas ou sem qualquer razão.
> E, nesse desfecho, propósitos equivocados
> Caíram sobre as cabeças dos inventores.
> Tudo isso eu posso proferir verdadeiramente.[22]
>
> (5.2.380–86)

O mesmo pode ser facilmente dito sobre *Tito Andrônico*. Horácio pode ser desculpado por tudo que não compreendeu ou perdeu: diferentemente de nós, ele não está a par dos solilóquios de Hamlet, a parte da peça – ao contrário dos atos carnais, sangrentos e anormais que podemos encontrar em qualquer número de peças contemporâneas de vingança – que a tem mantido nos palcos sem interrupção há mais de 400 anos.

As semelhanças entre o ensaio e o solilóquio se estendem para além da percepção do mundo ou da profundidade da autorrevelação encontrada em cada um deles. Ao longo da década anterior, Shakespeare vinha lutando para encontrar seu caminho na tragédia. Muito cedo na carreira, ele compreendeu como ambas, a comédia e a história, funcionavam; as nove comédias e as nove peças históricas que ele escreveu, ou com as quais colaborou, até o final de

1599 parecem brilhantes variações tocadas por um mestre que compreendeu profundamente essas formas e pretendeu estender o escopo de possibilidades que lhes era inerente. Em comparação, a tragédia resistira grandemente a Shakespeare. Suas tentativas esporádicas nesse filão – a antiga e melodramática tragédia de vingança *Tito Andrônico* e a tragédia de amor *Romeu e Julieta*, embora ambas extraordinariamente populares, não o levaram para muito perto do âmago da tragédia.

Quando voltou ao gênero pela terceira vez, em *Júlio César*, Shakespeare se viu à margem do tipo de drama que o preocuparia nos seis anos seguintes. Ele o vislumbrara no grande par de solilóquios que escreveu para Bruto: tanto aquele no qual ele reflete sobre como "Entre a decisão de uma coisa pavorosa/ E o primeiro movimento, todo o ínterim é/ Como um fantasma ou um sonho abominável"[23] (2.1.63-64), quanto no que começa com "Deve ser sua morte. E de minha parte/ Eu não conheço motivo pessoal para repudiá-lo,/ Mas para o geral. Ele seria coroado"[24] (2.1.10-12). Esses solilóquios não apenas nos permitem observar um personagem falando em voz alta, mas também, e principalmente, nos capacita a entreouvir uma grande luta moral – justo o que jamais ouvimos quando Julieta, Ricardo III ou mesmo Falstaff se dirigem diretamente a nós. Em *Júlio César*, Shakespeare descobriu o potencial de escrever a tragédia arquitetada sobre a linha crítica do conflito ético não resolvido. Mas, depois dos primeiros solilóquios de Bruto, ele

recua e não incorpora esse conflito dentro da consciência de um único protagonista. Em vez disso, permite que ele seja representado na trágica colisão de Bruto e César – e, na segunda metade da peça, inclui seu conflito dentro do maior desígnio da trama de vingança, no qual os conspiradores viram contra si mesmos as mesmas espadas que usaram para matar César.

O drama elisabetano tem raízes na tradição de moralidade, na qual a luta entre as forças do bem e do mal foram externalizadas, literalmente representadas por personagens antagônicos em cena. Os vestígios dessa tradição homilética ainda eram visíveis na aparência dos bons e dos maus anjos, que competiam pela alma do protagonista em *Doutor Fausto*, de Marlowe. É mais ou menos a mesma estrutura, embora exaurida de seu conteúdo teológico, que serve de arcabouço para diversas de suas peças. Como *Henrique VI, parte 3*, com suas casas antagônicas de York e Lancaster; *Tito Andrônico*, que não consegue, afinal, decidir se a luta externalizada é entre os godos e os romanos ou entre as facções antagônicas de Roma; e *Romeu e Julieta*, em que os Montecchios e os Capuletos se confrontam tragicamente. Todas as peças nas quais Shakespeare trabalhou em 1599 mostram sinais de uma luta que se move para além dessa dinâmica, para forjar um novo tipo de drama ao resistir à tendência de tratar o conflito de maneiras convencionais. Em *Henrique V*, Shakespeare quebrara o modelo de suas fontes dramáticas – e também o de suas próprias primeiras histórias – ao fazer do

revezamento do coro e da ação, em vez da rivalidade entre o rei Henrique e o delfim francês, a principal fonte de conflito. E, em *Do jeito que você gosta*, ele se recusou a lançar mão das figuras obtusas tradicionais da comédia, localizando o obstáculo ao amor de Orlando e Rosalinda não num parente, ou num amante rival, mas na necessidade de Orlando aprender o que é o amor.

Com *Hamlet*, uma peça equilibrada a meio caminho entre um passado religioso e um futuro secular, Shakespeare finalmente encontrou uma maneira dramaticamente avassaladora de internalizar forças concorrentes: o solilóquio em forma de ensaio acabou se provando o veículo perfeito para os esforços de Hamlet em confrontar questões que, como as de Bruto, desafiavam uma resolução fácil. E ele complicou mais ainda a luta de Hamlet ao colocá-la num mundo mais amplo de conflitos sociais, religiosos e políticos não resolvidos da pós-Reforma, razão que explica por que a peça é considerada a expressão definitiva de sua época. Como os perplexos leitores da peça há muito reconheceram, a informação crucial para compreender se ou como Hamlet deve agir nos foi negada: Ele ou seu tio é o herdeiro legítimo do trono dinamarquês? O casamento de Gertrudes é muito apressado – e ela está cometendo incesto ao casar com o irmão do marido morto? A morte de Ofélia é suicídio?

Dentro desse labirinto, Shakespeare força Hamlet a confrontar uma série de problemas éticos que ele precisa resolver antes de poder agir – e é isso, mais que

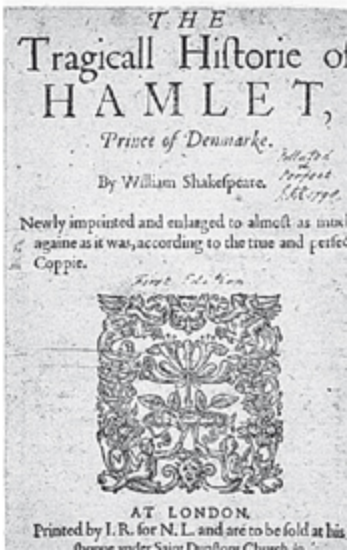
superintelectualizar (como analisou Coleridge) um complexo de Édipo (como insistiu Freud), que conta para a protelação de Hamlet. Os solilóquios voltam inquietamente para esses conflitos, cujo clímax é "Ser ou não ser":[25] num mundo que parece tão "exaurido, bolorento, insípido e improfícuo",[26] é melhor viver ou morrer? E o medo do que o espera no próximo mundo é suficiente para contrabalançar o impulso de cometer suicídio? É o Fantasma que vem do Purgatório para adverti-lo, ou devemos ver essa visita à luz protestante (porque os protestantes não acreditam no Purgatório), como um demônio que vai aproveitar-se de sua melancolia e "abusa de mim para condenar-me"?[27] (2.2.603). A vingança é uma prerrogativa humana ou divina? É certo matar Cláudio enquanto ele faz suas preces mesmo que isso signifique mandar sua alma penitente para o céu? Quando – e será que – é justificável matar um tirano? E o fracasso em fazê-lo provoca a condenação eterna?

Ao localizar o conflito da peça dentro de seu protagonista, Shakespeare transformou para sempre a tradicional peça de vingança, em que aquele conflito tinha até então sido externalizado, batalhado entre o herói e os poderes antagônicos, e na qual o herói (como o Amleth das fontes de Shakespeare) tinha que o adiar por razões práticas e de autoproteção. Essa foi a grande ruptura de sua carreira. Mas, ao revisitar seu primeiro rascunho de *Hamlet* – como veremos no capítulo seguinte –, Shakespeare descobriu que levara seu experimento longe demais e reconheceu com

atraso que havia perigos imprevistos em localizar muito do conflito na consciência de Hamlet. Lição aprendida, Shakespeare revisou a peça, até que achou o equilíbrio perfeito. Ele tinha, enfim, encontrado uma trilha para a tragédia, que logo o levaria à alma dividida de Otelo e de Macbeth. A inovação inspirada pelo solilóquio em estilo de ensaio abriu caminho para o mundo das sombrias e brilhantes comédias de problemas jacobitas *Medida por medida* e *Tudo bem quando acaba bem*, que se voltaram não para os obstáculos familiares das comédias, mas para a luta internalizada de personagens como Isabela e Bertram.

– 15 –

Pensando e revisando, revisando...


THE
Tragicall Hiſtorie of
HAMLET,
Prince of Denmarke.
By William Shakeſpeare.
Newly imprinted and enlarged to almoſt as much
againe as it was, according to the true and perfect
Coppie.
AT LONDON,
Printed by I. R. for N. L. and are to be ſold at his

Frontispício de Hamlet, 1604

Entre todas as coisas extraordinárias sobre *Hamlet*, talvez a mais notável seja o tamanho. Com aproximadamente 4 mil versos, o Segundo Quarto – a coisa mais perto que temos do que Shakespeare escreveu no final de 1599 – não poderia ter sido representado sem cortes no Globe. Tampouco o poderia sua versão revisada da peça, cerca de 200 versos mais curta que, finalmente, apareceu no Primeiro Fólio. Embora o palco elisabetano prescindisse de intervalos longos e de mudanças de cenário, essas versões de *Hamlet* ainda teriam duração de quatro horas; mesmo com

maior rapidez, os atores não conseguiriam recitar mil linhas de versos em uma hora. As apresentações ao ar livre do Globe começavam às duas horas da tarde, e o sol se punha por volta das cinco horas no final do inverno e no começo do outono. Uma *Hamlet* sem cortes encenada em fevereiro ou outubro teria os atores esbarrando-se na luz desvanecida durante a cena do Coveiro: a luta de esgrima, se realizada no escuro, poderia ser fatal.

Em seu prólogo para *Romeu e Julieta*, Shakespeare se refere às "duas horas de tráfego de nosso palco". É provável que Ben Jonson tenha chegado mais perto da marca, quando falou de "duas horas e meia e algo mais", em *Bartholomew Fair*. Fosse como fosse, *Hamlet* sem cortes era verdadeiramente, nas palavras da própria peça, um "poema ilimitado" (2.2.400). Depois de uma década no teatro, Shakespeare sabia como os textos longos corriam e podia reduzi-los às devidas proporções quando quisesse: *Júlio César* (com 2.300 versos) e *Do jeito que você gosta* (com 2.800) podem ter saído de seu estúdio sem cortes para o palco. Dada a cultura da dramaturgia dessa época, havia pouco a ganhar submetendo uma peça tão longa à encenação.

A explicação mais tentadora para o tamanho incomum de *Hamlet* – de que Shakespeare finalmente começara a preocupar-se mais sobre como suas palavras seriam lidas do que como seriam encenadas – é implausível. Se Shakespeare estivesse repentinamente interessado em ter uma peça publicada, ele poderia ter seguido o caminho trilhado havia

pouco por Ben Jonson, que supervisionara cuidadosamente a ida de *Every man out of his humour* para a impressão. Jonson indicara na página do título que a peça continha "mais do que jamais foi publicado ou encenado" pelo Chamberlain's Men no final de 1599 e declarou que a peça era "do autor" – ambas afirmações novas. Houve um mercado sólido para o livro de Jonson, e a versão impressa tornou-se um best-seller, chegando a extraordinárias três edições em oito meses. Mas Shakespeare não apressou a publicação de *Hamlet*, nem se importava muito com esse tipo de *status* literário. E muitos anos se passariam antes que uma versão não autorizada – uma versão pirata – de *Hamlet* fosse publicada.

As primeiras versões de *Hamlet*, de Shakespeare, não o mostram abertamente preocupado em escrever algo que pudesse ser encenado imediatamente ou publicado. Ele estava deixando a escrita da peça levá-lo até onde devia. O único entre os dramaturgos contemporâneos em 1599 a ser sócio, principal dramaturgo e dono de parte do teatro onde suas peças eram encenadas, Shakespeare tinha a liberdade de agir dessa maneira. Mas ele nunca mais voltaria a escrever uma versão tão longa de uma peça, e apenas *Rei Lear* passaria por uma extensa revisão. Seus sócios podem até mesmo ter-lhe concedido um tempo longe dos ensaios e das apresentações como ator para trabalhar em *Hamlet*. É notável a ausência de seu nome na lista daqueles que atuaram na peça de Jonson, *Every man out of his humour*, naquele outono,

embora tivesse aparecido num lugar de destaque entre os que encenaram a mesma peça no ano anterior.

As diferenças entre a primeira e a segunda versão de *Hamlet* revelam um bocado sobre como Shakespeare escrevia, e por essa razão apenas já vale a pena discorrer a respeito. As revisões também contam uma história sobre a decisão de Shakespeare de alterar a trajetória da peça e sustentar a resolução de seu herói. Os estudiosos diferem sobre os detalhes, e alguns permanecem comprometidos com os relatos radicalmente diversos da relação das versões sobreviventes de *Hamlet* e sobre como a peça mudou. O que segue, embora necessariamente simplificado (porque lidar com todas as exasperantes questões levantadas pelas múltiplas versões da peça levaria volumes), parece-me ser a reconstrução mais plausível e mais econômica do que aconteceu.

Shakespeare terminou de remendar sua primeira versão de *Hamlet* nos últimos meses de 1599, mas ela ainda não estava pronta para ser entregue a seus colegas atores. Quando voltou para seu rascunho acabado não muito tempo depois, revisou extensivamente enquanto reescrevia a peça em outra cópia. Não parece que soubesse de antemão que tipo de mudanças faria, e a maioria das mil e tantas alterações são insignificantes ou meramente estilísticas. Esse *Hamlet* revisado ainda não era, como seus colegas teriam esperado, um texto pronto para ser encenado: Shakespeare cortara apenas 330 versos (mas acrescentara

outros 90), de modo que as revisões não teriam reduzido o tempo de apresentação em mais que dez minutos. Quando acabou o novo rascunho no inverno de 1600, Shakespeare o entregou aos colegas; ainda seria necessário fazer uma redução significativa antes que pudesse ser encenada no Globe.

Como as versões de ambas as mudanças, a primeira e a segunda, sobrevivem, é possível seguir o processo da revisão (embora tenhamos de reconhecer que algumas das alterações podem ser atribuídas a compositores, livreiros, escribas, censores e outros por cujas mãos elas passaram). Shakespeare cortava, reescrevia e remendava obsessivamente, muito mais que sua reputação de jamais escrever uma linha com borrões poderia sugerir. Ele transformou o famoso grito de Hamlet, "O que é Hécuba para ele, ou ele para ela",[1] num verso mais sonoro: "O que é Hécuba para ele, ou ele para Hécuba."[2] (2.2.559) Ele modernizou palavras antiquadas e simplificou outras obscuras para que a descrição de Gertrudes do afogamento de Ofélia, em vez de "bocados de antigos louvores",[3] seja "bocados de antigas melodias"[4] (4.7.177), e "grinaldas virginais"[5] de Ofélia se tornam "ritos virginais"[6] (5.1.232). Existem dúzias de exemplos similares.

Mudanças que parecem insignificantes provaram ter consequências. A mais famosa é a substituição de uma única palavra no verso de abertura do primeiro solilóquio de Hamlet, que começava "Oh, se esta carne muito, muito

poluída pudesse derreter-se"[7] e depois aparece como "carne muito, muito sólida"[8] (1.2.129). O sentimento inicial de Hamlet de estar sendo agredido ou atacado (*sallied* transmite um sentimento de ter sido conspurcado pela infidelidade de sua mãe) é substituído por um desejo angustiado do nada, que tem muito menos a ver com o comportamento da mãe do que com sua própria inação.

As menores mudanças complicam o caráter de Hamlet. Quando um Hamlet armado chega perto de Cláudio, que está rezando, Shakespeare primeiro fez seu herói dizer "Agora eu posso fazê-lo, mas agora ele está rezando".[9] Quando voltou ao verso, ele substituiu as palavras "*do it, but*" por "*do it pat*" – de modo que o verso ficou assim: "Agora eu posso fazê- -lo em boa hora, agora ele está rezando."[10] (3.3.73-74) Existe um mundo de diferença. Na versão anterior, um Hamlet mais hesitante não pode vingar-se porque Cláudio está rezando. Na versão revisada, um Hamlet mais oportunista pode agir justamente porque pegou seu adversário desprevenido, mas não o fará porque fazê-lo significaria enviar um Cláudio penitente para o céu.

Um exemplo mais notável de revisão ocorre um pouco antes, quando Hamlet se vira furioso para Ofélia:

> Eu ouvi falar muito bem sobre como você se enfeita. Deus lhe deu um rosto, e você arruma outro; você saracoteia e anda a furta-passo e se apraz, dá apelidos às criaturas de Deus e faz capricho de sua ignorância.[11]

Quando Shakespeare retrabalhou essas linhas, ele mudou os fundamentos do ataque de Hamlet e aguçou seu ritmo *staccato*:

> Eu ouvi falar muito bem sobre suas tagarelices. Deus lhe deu uma maneira de andar, um ritmo, e você criou outra para si mesma; você saracoteia e anda a furta-passo e balbucia, dá apelidos às criaturas de Deus e faz capricho de sua ignorância.[12]

(3.1.141-46)

Não é mais sobre a aparência de Ofélia, mas sobre como ela fala e se move – murmurando e balbuciando (enquanto "*pace*" [maneira de andar] substitui "*face*" [rosto], encadeando com "saracoteia" e "anda a furta-passo").

Shakespeare também se pegou à beira do incompreensível. No texto revisado, por exemplo, Cláudio leva a cena I do ato IV diretamente a um fim, dizendo:

> chamaremos nossos amigos mais sábios,
> Para dizer-lhes o que pretendemos fazer
> E o que inoportunamente foi feito. Ó, venha embora,
> Minha alma está cheia de conflito e aflição.[13]

Se a versão anterior de Shakespeare não tivesse sobrevivido, jamais terí a- mos podido saber que, no meio dessa fala, Cláudio divagara numa metáfora impossivelmente densa sobre como "a calúnia voa numa linha de fogo, como uma bala de canhão":[14]

chamaremos nossos amigos mais sábios,
E deixaremos que saibam o que pretendemos fazer
E o que inoportunamente foi feito. [Difamação tão invejosa]
Cujo sussurro sobre o diâmetro do mundo,
Tão nivelado quanto o canhão para seu espaço vazio,
Transporta seu tiro envenenado, possa perder nosso nome,
E atingir o ar incólume. Ó, venha embora,
Minha alma está cheia de conflito e aflição.[15]

(4.1.38-45)

O simples número de mudanças na antiga versão sugere um certo grau de incerteza em Shakespeare, como se ele não estivesse tão seguro como estava em *Júlio César* ou em *Do jeito que você gosta*, para onde seus personagens e sua trama estavam indo.

As revisões continuaram muito suavemente até Shakespeare chegar ao ato IV, cena IV, e ao solilóquio final de Hamlet: "Como todas as ocasiões parecem acusar-me/ E retardar minha vingança obtusa."[16] Até então, os solilóquios tinham aprofundado nossa percepção do caráter de Hamlet, enquanto circulavam em torno de problemas cujas complexidades resistiam a uma resolução – embora, no final de cada um deles, Hamlet consiga descobrir uma maneira que avança, esperando que o curso certo da ação se torne mais claro. Quando se prepara para partir para a Inglaterra no ato IV, Hamlet se depara com o jovem Fortimbrás liderando um exército através da Dinamarca, a caminho da

Polônia, para "conquistar um pequeno pedaço de terreno/ Que não nos dá qualquer vantagem, a não ser a glória"[17] (4.4.18-19). Exceto pelos momentos finais da peça, esta é a única vez em que vemos Fortimbrás, embora ouçamos falar a respeito dele periodicamente. Horácio nos diz, na cena de abertura, que o "jovem Fortimbrás", de "experiência não comprovada, ardoroso e intenso",[18] está liderando um exército de "renegados sem lei"[19] (1.1.95-98) para recuperar as terras que seu pai perdera para o pai de Hamlet 30 anos atrás. O medo da invasão de Fortimbrás produz "esse açodamento e busca minuciosa na terra"[20] (1.1.107) e explica por que Bernardo e Francisco estão montando guarda quando a peça começa. Mais tarde, ficamos sabendo que o tio acamado de Fortimbrás, o rei da Noruega, por insistência de Cláudio, aparentemente o persuadiu a redirecionar seu ataque contra os poloneses. Fortimbrás é o contraste de Hamlet: um jovem príncipe inquieto se agastando com a autoridade do tio e ansioso para vingar o pai.

O encontro fortuito é o ponto crucial da peça, pois cristaliza a futilidade da ação heroica para Hamlet. Ao olhar para as tropas de Fortimbrás marchando para as guerras, Hamlet vê a putrefação invisível no âmago dessa exibição marcial:

> Isso é o apostema de muita riqueza e paz
> Que arrebenta por dentro, sem mostrar, por fora,
> O motivo da morte do homem.[21]

(4.4.27-29)

Suas palavras ecoam uma linha no livro *Chronicles*, de Holinshed, que ficara gravada em Shakespeare: "a sedição", Holinshed escrevera, "é o apostema do reino que quando quebra internamente põe o Estado em grande perigo de recuperação". Não existe cura para esse câncer. E pode ser muito bem o momento mais sombrio da peça.

O solilóquio, que vem imediatamente depois, volta às ideias com as quais Hamlet vem lutando faz tempo. A bestialidade tem estado em sua mente, seja a de Pirro, uma "besta hircana" (2.2.451), de Cláudio, aquela "besta adúltera" (1.5.42), ou até mesmo a de sua mãe: "Ó, Deus, uma besta que quer o sentido da razão/ Teria chorado e se lamentado mais longamente"[22] (1.2.150-151). Então, inesperadamente, Hamlet reverte para si mesmo: "Pensar tão precisamente"[23] é tão bestial quanto agir impulsivamente. "Que homem",[24] ele pergunta, "se seu uso principal e melhor proveito do tempo/ Não é senão dormir e comer? Nada além de um animal"[25] (4.4.33-35). Ele não pode sacudir e alquebrar a ideia de sua própria bestialidade, que agora lhe parece mais fundamentada em seu hábito covarde de analisar com minúcias excessivas:

> Agora seja o que for,
> Um esquecimento bestial, ou algum escrúpulo poltrão
> De pensar com excessiva precisão sobre o acontecido
> (Um pensamento que, dividido em quatro, daria só uma parte de sabedoria

E três partes de covardia), eu não sei
Porque ainda vivo para dizer "isso tem que ser feito",
Se tenho razão e vontade e força e meios
Para fazê-lo.[26]

(4.4.39-46)

Hamlet repudia a própria coisa que nos conquistou, sua recusa de agir impensadamente. Ele descobriu que será uma besta se agir e uma besta se não agir. O exemplo de Fortimbrás lhe confirma que não pode haver um caminho correto à frente:

Exemplos grandes como a terra me exortam;
Testemunhe este exército de tal volume e custo,
Guiado por um príncipe delicado e terno,
Cujo espírito, intumescido por ambição divina,
Faz bocas e muxoxos ao resultado invisível,
Expondo o que é mortal e incerto,
A tudo que a fortuna, a morte e o perigo engendram,
Até mesmo por uma casca de ovo.[27]

(4.4.46-53)

Esse é Hamlet em seu lado mais sardônico. Fortimbrás é um exemplo "gritante" ou "torpe" não apenas no sentido do "óbvio", mas também do "monstruoso". O "delicado" e o "terno" irônicos são os últimos adjetivos que o impiedoso Fortimbrás suscitaria. Fortimbrás está "intumescido" com a ambição e, como criança que faz "bocas" ou caras a

resultados invisíveis ou ocultos. Ele está disposto a sacrificar a vida de seus partidários por nada, por "uma casca de ovo" – com a sugestão aqui de cascas quebradas de ovos como coroas vazias (uma imagem que Shakespeare desenvolveria em *Rei Lear*).

A conclusão de Hamlet tem exasperado críticos, e alguns se recusaram a acreditar no que ele diz, insistindo que ele quer dizer exatamente o oposto do que diz, e que deveríamos levar suas palavras "não para instigar" como uma negativa dupla, "não, não para instigar". Mas isso é desesperado. Hamlet conclui que a grandeza consiste não em refrear um ato, a não ser que a causa seja grandiosa, mas em lutar por qualquer desrespeito imaginado:

> Justamente grande
> É não agitar sem um argumento maior,
> Mas encontrar razão de embate numa palha
> Quando a honra está em jogo.[28]
>
> (4.4.53–56)

É o desacreditado argumento para uma cultura da honra, deixada em farrapos pelos eventos do ano anterior. No restolho da campanha militar de Essex na Irlanda, os elisabetanos não precisaram ser lembrados do que significava um "exército de tal volume e custo", levando para a "a morte iminente de vinte mil homens".[29] A busca implacável da honra pode ser usada para justificar qualquer coisa. Fortimbrás é o exemplo perfeito, porque ele está

disposto a sacrificar seus homens por uma "fantasia ou ilusão de glória":[30]

> para minha vergonha eu vejo
> A morte iminente de vinte mil homens,
> Que por uma fantasia e uma ilusão de glória,
> Andam para suas covas como se fossem para suas camas,
> Lutam por um pedaço de chão,
> No qual muitos não podem buscar o motivo
> O qual não é tumba e espaço
> Para esconder os mortos.[31]
>
> (4.4.59-65)

É um solilóquio sombrio, quase selvagem. E a imagem de Fortimbrás marchando através da Dinamarca em seu caminho para massacrar os poloneses não ajuda, mas convida à comparação com uma cena interpretada 30 anos antes, quando o pai de Hamlet tomou a mesma rota, com o mesmo objetivo. Suas ações contra os poloneses foram menos brutais que as de Fortimbrás – e vamos pensar que esses são os "crimes loucos" (1.5.12) que ainda o atormentam? A dispendiosa campanha de Fortimbrás será relembrada numa linguagem heroica semelhante?

"Como todas as ocasiões" é a culminação adequada à sequência dos solilóquios que o precederam – mas somente se nós quisermos ver a resolução da peça como sombria e existencial. Hamlet sabe que tem de matar Cláudio, mas não consegue justificar essa ação, porque o apelo à honra do

tradicional vingador soa vazio. Esse conhecimento amargo e duramente alcançado e sofrido serve como o clímax para os angustiados solilóquios anteriores. Mas, como via Shakespeare, esse conhecimento descarrilhava a trama da vingança. A resolução da peça, então, virou um problema, porque ela precisava ser mais motivada que os "julgamentos acidentais" e as "carnificinas casuais" que Horácio descreve (5.2.361). Mas, para um resignado Hamlet – capaz somente de pensamentos "sangrentos", e não de feitos (4.4.66) –, vingar-se depois disso é conceder que ele não é melhor que Fortimbrás. Na cena final, mortalmente ferido e já tendo matado Cláudio, Hamlet ouve o "barulho de guerra" (5.2.349) do exército de Fortimbrás se aproximando e declara: "Eu profetizo que as luzes da eleição/ Cairão sobre Fortimbrás; ele tem minha voz moribunda"[32] (5.3.355-56). O que pode justificar com algum cabimento a insistência de Hamlet para a sucessão de Fortimbrás? Essas palavras são ditas ironicamente ou resultam da observação estoica de alguém que sabe que até Alexandre, o Grande, e César retornam ao pó. A entrada de Fortimbrás apoiada por seus soldados sem lei confirma que não haverá "eleição" na Dinamarca – o país é dele, para domínio dele. Hamlet não pode ter ilusões sobre o destino da Dinamarca sob o governo de um oportunista disposto a sacrificar a vida de seus próprios seguidores. Uma peça que começa com apressadas preparações defensivas para resistir às tropas de Fortimbrás termina com a capitulação a elas; os corpos envenenados da

família reinante dinamarquesa espalhados no palco é uma imagem adequada para o "apostema de muita riqueza e paz,/ Que quebra por dentro".

Ao permitir que sua escrita o levasse aonde o levou seu primeiro rascunho, Shakespeare criou seu maior protagonista. Mas a trajetória dos solilóquios de Hamlet deixou a resolução da peça incoerente e muito radicalmente separada das convenções de uma trama de vingança que precisou levar de roldão o protagonista e a peça para uma conclusão satisfatória. Shakespeare então teve que escolher entre a integridade de seu personagem e sua trama, e escolheu a trama. O solilóquio climático de Hamlet precisou ser cortado. Quando revisou essa cena, Shakespeare eliminou totalmente o longo solilóquio, junto com as palavras de Hamlet para o capitão de Fortimbrás. Tudo que deixou para a cena foi uma troca perfunctória de nove linhas entre um cortês Fortimbrás e o capitão, que oferece uma explicação plausível do motivo pelo qual Fortimbrás pode pegar os pedaços no final da peça. Um dos efeitos imediatos do corte foi que, na versão revisada (na qual Hamlet nem vê o exército de Fortimbrás, nem fala tão indiferentemente sobre ele), os versos nos quais Hamlet oferece "sua voz moribunda"[33] a Fortimbrás disparam uma nota mais cordial e cheia de esperança. Sua aspereza é ainda mais suavizada pela decisão de Shakespeare de voltar para a cena de abertura e mudar os "resolutos sem lei" de Fortimbrás em partidários "sem terra", portanto mais inteligíveis – o tipo de homem,

filho jovem e senhor voluntário, que busca a fortuna na Irlanda.

A eliminação do solilóquio de Hamlet muda certamente o centro de gravidade da peça. Agora, muito mais peso recai sobre o que foi, então, o solilóquio final da peça, que precede imediatamente a entrada de Fortimbrás. Nele, Cláudio declara que a única coisa que pode curá-lo é "a morte real de Hamlet": "Faça-o, Inglaterra,/ Pois como uma febre ele queima no meu sangue,/ E vós deveis curar-me."[34] (4.3.65-67) A eliminação das palavras de Hamlet na cena seguinte transforma Cláudio num adversário mais formidável e também no que tem a última palavra, até o ato V. Shakespeare desiste de localizar o conflito dentro da consciência de Hamlet e, no final, reverte para uma luta mais convencional (e mais visceralmente satisfatória para a plateia) entre adversários.

Com o papel de Fortimbrás agora diminuído a ponto de ele não mais servir como o oposto de Hamlet, Shakespeare teve que voltar e transformar Laertes num antagonista valioso e, em última análise, na contrafigura de Hamlet. Num acréscimo desajeitado, mas agora necessário, Hamlet anuncia isso ao dizer a Horácio: "Por Laertes eu esqueço de mim mesmo/ Pois pela imagem de minha causa eu vejo/ O reflexo da dele."[35] (5.2.76-78) E, na versão revisada, Hamlet voluntariamente busca a reconciliação com Laertes. Na primeira versão, ele somente o fizera por causa da insistência de sua mãe.

Shakespeare ainda teve que achar tanto um novo momento crucial quanto uma base racional para justificar por que Hamlet teve de matar Cláudio. Ele consegue ambos, acrescentando umas poucas linhas-chave a uma das falas de Hamlet no ato V, cena II. Na primeira versão, Hamlet se lançara em outra litania dos crimes de Cláudio –

> Pense, não deveria ficar de meu lado agora?
> Ele matou meu rei e prostituiu minha mãe,
> E se interpôs entre a eleição e minhas esperanças,
> Jogou seu anzol para pescar minha própria vida,
> E essa fraude – não é a perfeita consciência?[36]
>
> (5.2.63-67)

– somente para ser interrompido no meio do discurso pela entrada de um cortesão. Podemos ver que Shakespeare o interrompe: no restolho de "Como todas as ocasiões", a queixa de Hamlet parece retórica e beira a autopiedade. Pode ser a "perfeita consciência" – isto é, ajustar-se ao que está correto –, mas, num mundo tão relativo, que diferença faz? Quando reescreve essa cena, Shakespeare atrasa a entrada do cortesão e estende o argumento de Hamlet para permitir que ele construa uma nova conclusão:

> Pense, não deveria ficar de meu lado agora –
> Ele que matou meu rei e prostituiu minha mãe,
> E se interpôs entre a eleição e minhas esperanças,
> Jogou seu anzol para pescar minha própria vida.

E com essa fraude – não é perfeita consciência
abatê-lo com suas próprias armas? Não seria condenável
deixar que essa úlcera gangrenosa de nossa natureza
cometa mais perversidades?[37]

(5.2.63-70)

Os versos adicionais se opõem ao desejo de cura de Cláudio e restauram a metáfora que fora cortada sobre a "úlcera gangrenosa", embora não seja mais um câncer não detectável ou despercebido que destrói o Estado. Agora, a cura é possível: esse cancro, Cláudio, pode e deve ser removido. E fracassar em fazê-lo é convidar a condenação eterna. A salvação, não a honra, agora justifica o assassinato de um rei. Hamlet compreende que ele não mais precisa temer ser condenado por "pegar em armas contra um inimigo", um medo tão eloquentemente expresso no solilóquio "ser ou não ser". (3.1.77) O Hamlet da versão revisada não está mais à deriva, não mais se encontra num mundo onde a ação é sentida como arbitrária e sem sentido, inútil. A mudança é tão hábil que é como se Shakespeare tivesse ativado algo que estivera dormente na peça. Outros versos – "Existe uma divindade que molda nossos propósitos"[38] (5.2.10) e "Existe uma especial providência na queda de um pardal"[39] (5.2.219-20) – agora caem caprichosamente no lugar e reforçam o argumento da salvação por meio da vingança. E essa nova determinação – com sua ênfase na salvação – se assemelha às palavras de

Hamlet no que, então, é seu solilóquio final, de volta no ato III, onde ele se compromete a matar seu tio apenas quando Cláudio estiver "em qualquer ato/ Que não tenha sabor de salvação"[40] (3.3.91-92). Durante a maior parte da versão revisada, Hamlet é o mesmo dinamarquês reflexivo e melancólico da primeira. É apenas perto do fim que os dois Hamlets divergem significativamente – cada um deles alcançando um tipo distinto de clareza.

Shakespeare também foi obrigado a mudar as palavras inesquecíveis de Hamlet, quando ele se prepara para lutar com Laertes. Na primeira versão, a fala de Hamlet servia com uma coda que ecoa a resignação de seu famoso solilóquio, "ser ou não ser": "Se for agora, não está para vir; se não está para vir, será agora; se não for agora, ainda virá; a prontidão é tudo, já que nenhum homem, de tudo o que deixa, sabe o que é deixar antes do tempo. Que seja."[41] (5.2.220-24) Aqui, a ênfase de Hamlet, como vinha sendo ao longo dessa primeira versão, é sobre saber, ou melhor, sobre sua aceitação de não saber: não podemos lamentar o que não sabemos. A paráfrase de Samuel Johnson da resolução filosófica de Hamlet é proveitosa: "Como nenhum homem pode saber absolutamente a condição da vida que ele está deixando, como não pode julgar o que outros anos poderão produzir, por que ele teria medo de deixar a vida para trás?"

Quando revisou esses versos, Shakespeare fez a última sentença menos acabrunhadora. Hamlet finalmente tem uma resposta para seus persistentes medos sobre a vida

depois da morte: "A presteza é tudo, porque nenhum homem sabe absolutamente o que deixa para trás. O que existe, em tempo, para deixar?"[42] (5.2.222-24) Agora que ele é um vingador mais comprometido, a calma insistência de Hamlet em que não existe resposta fácil – "*Let be*" – também deve ser eliminada. E enquanto o novo Hamlet reconhece que a morte é tanto certa quanto inevitável e que não importa se morrermos jovens, ele muda a atenção, da impossibilidade de saber (que também foi cortada) para a desimportância de ter. Nessa versão revisada, o último conselho de Hamlet é que nada podemos levar conosco – "como nenhum homem sabe absolutamente o que deixa para trás".[43] Samuel Johnson resume a diferença e assinala sua preferência: "É mais característico de Hamlet pensar menos sobre partir porque não pode resolver seus muitos mistérios do que porque ele não pode carregar os bens da vida com ele." Aqui, Johnson prefere o Hamlet da primeira versão, o que se caracterizava por uma equanimidade filosófica diante de um mundo decepcionante, ao outro, cuja vingança está agora amarrada à salvação e à renúncia das coisas mundanas.

Como Shakespeare percebeu (e como confirmam os editores do século XVIII em diante, que relutam em desfazer-se desses versos e de outras linhas profundas que Shakespeare eliminou), os cortes tiveram um preço. O argumento radical para um ato sagrado de violência que corrobora os versos "Não seria condenável/ Deixar que essa úlcera gangrenosa de nossa natureza/ Cometa mais

perversidades?" nos devolve à fantasia autojustificativa dos conspiradores em *Júlio César* ("Sejamos sacrificadores, mas não açougueiros"[44] – 2.2.166) e mais amplamente à linguagem do tiranicídio teologicamente sancionado que permeia a peça. Mas, em *Júlio César*, Shakespeare também mostrara que, enquanto esse argumento pode ser intelectualmente justificado, o caos e a sangria invariavelmente ocorrem depois no mundo real. Não ajudou, então, que a primeira versão de Hamlet incluísse uma longa fala de Horácio lembrando as plateias de como "um pouco antes de o poderoso Júlio cair,/ As tumbas foram abandonadas, e os mortos em suas mortalhas/ Guinchavam e gemiam nas ruas de Roma"[45] (1.1.114–17). Em *Júlio César*, ainda fresca na mente das plateias do Globe, Cássio também vira, nesses presságios, "instrumentos de medo e de advertência/ Em algum estado monstruoso"[46] (1.70–71). Gesticular na direção do argumento de que Hamlet seria condenado à danação eterna se não matasse Cláudio era uma coisa, fundamentar suas agora perturbadoras implicações políticas era outra: em última análise, assassinar um mau governante, embora justificado, não resolve nada. Então, Shakespeare voltou ao texto e cortou também a fala de Horácio. As mudanças podem ter resolvido temporariamente o problema de Hamlet, mas não o mais profundo que permanece na peça, o que justifica – não apenas moral, mas pragmaticamente – a morte de um mau governante: quando Hamlet finalmente apunhala Cláudio é fácil esquecer que,

em ambas as versões, todos no palco gritam "Traição, traição" (5.2.323). Como as peças de Shakespeare, de *Henrique VI* a *Júlio César*, já tinham mostrado, remover o cancro, por mais que necessário, não cura o Estado, porque homens ainda mais impiedosos que seus predecessores preenchem o vácuo político, como o fará Fortimbrás.

A versão revisada ainda teve de ser reduzida para o palco, cortada para menos de 3 mil versos. Não sabemos se Shakespeare a abreviou ele mesmo, se a deixou aos cuidados de outros ou se colaborou no esforço, mas essa versão da representação de *Hamlet* foi um sucesso imediato e absoluto. Seus colegas dramaturgos, que depressa a citaram, a parodiaram e, sem fazer cerimônia, a pilharam, ficaram claramente deslumbrados. A peça deve ter tido uma longa temporada naquele primeiro ou segundo ano; a demanda foi tão grande que a Chamberlain's Men, ou alguns membros da companhia, viajaram com a peça e a apresentaram em Oxford, Cambridge e outros lugares no começo de 1603. Como as duas universidades não estavam na mesma rota de circuito teatral, ela pode ter itinerado mais de uma vez nessa época. Para essa produção itinerante foi feita uma nova versão mais condensada de *Hamlet*, embora esse texto também tenha-se perdido. Assim, os dois textos mais valiosos para compreender como *Ham- let* foi realmente encenada não mais existem.

Os estudiosos foram capazes de reconstituir parte dessa história textual porque, em 1603, um ou mais dos atores

envolvidos na produção itinerante, incluindo-se um ator contratado que interpretou Marcelo (sabemos que foi esse ator porque, ao juntarem o texto inteiro, ele lembrava suas próprias falas melhor que todos os outros), remendou uma versão de 2.200 versos de memória e a vendeu para editores em Londres. Ao longo de três anos, a peça acabou tendo cinco versões, cada uma mais curta que a anterior. Compradores de livros que se depararam com *The tragical history of Hamlet prince of Denmark*, de William Shakespeare, em 1603, teriam acabado com uma versão desfigurada da que assistiram no palco. Algumas cenas foram transpostas, alguns personagens tiveram seus nomes derivados da *Hamlet* antiga e perdida (Polônio é chamado de Corambis, e Reinaldo, de Montano), e algumas de suas falas mais memoráveis, infelizmente, foram atamancadas. O que as plateias ouviram assim:

> Ser ou não ser – eis a questão.
> Será mais nobre sofrer na alma
> As pedradas e as flechadas do destino insultuoso,
> Ou pegar em armas contra um mar de coisas incompreensíveis,
> E, ao combatê-lo, dar-lhe fim. Morrer, dormir,
> Nada mais. E com o sono, dizer que acabamos
> Com as dores do coração, e as mil comoções naturais
> A que a carne é submetida – essa é uma consumação
> Ardentemente desejada.[47]
> (3.1.55-63)

apareceu impresso assim:

> Ser ou não ser. Ai, essa é a questão.
> Morrer, dormir, sim, casar, que assim seja,
> Pois naquele sonho de morte, quando acordamos,
> E nascemos novamente diante de um eterno juiz,
> De onde nenhum passageiro jamais retornou,
> O país não descoberto, diante do qual,
> O sorriso feliz, e os malditos desgraçados.
> Mas, para isso, a esperança jubilosa disso,
> Quem suporta os desprezos e a bajulação do mundo,
> Desprezado pelos ricos justos, o rico amaldiçoado pelo pobre?[48]

A edição pirateada, entretanto, acabou sendo enormemente popular, tão popular que era lida até ficar em frangalhos: somente duas cópias desse Primeiro Quarto sobrevivem, faltando uma página em uma delas e duas na outra. A primeira não foi redescoberta senão em 1823.

No final de 1604, como reação a esse in-quarto não autorizado, os atores do Chamberlain's Men decidiram preparar uma versão melhor da peça para publicação. Eles poderiam ter suprido qualquer editora com um número de versões manuscritas: uma cópia da peça usada pelo ponto com anotações, o texto maior revisado que o originara; a melhor versão do texto da produção itinerante, originada no Primeiro Quarto, ou o desconhecido primeiro rascunho de Shakespeare. Eles escolheram esse primeiro rascunho – "recém-impresso e ampliado, quase como era, de acordo

com a cópia verdadeira e perfeita". Por que esse rascunho foi escolhido é outro dos mistérios da peça. A companhia pode apenas ter decidido não divulgar uma versão da peça que outros grupos teatrais pudessem encenar com facilidade. Como sócio, Shakespeare teria feito valer sua opinião, mas nós não sabemos qual das versões ele preferia. Mesmo que Shakespeare quisesse ter seu primeiro rascunho impresso, não fez nenhum esforço para trabalhar nele, antes que fosse entregue ao editor – e foi tão difícil decifrar que os gráficos tiveram que comparar a cena de abertura com uma cópia ruim do Primeiro Quarto, que essa edição pretendia substituir. Houve mais um desvio: quando chegou a hora de publicar *Hamlet* no Fólio de 1623, Heminges e Condell romperam sua prática usual de publicar textos de peças baseadas em in-quartos existentes: eles decidiram rejeitar a primeira versão encontrada do Segundo Quarto de 1604/1605 a favor da versão revisada (não publicada), talvez porque parecesse mais próxima da versão encenada, com a qual ambos tinham familiaridade.

Sua decisão de assim fazê-lo abriu uma caixa de Pandora: os editores que podiam, então, escolher entre dois bons, mas bastante diferentes textos de Shakespeare, certamente ficaram tentados em combinar o melhor de ambos e poucos conseguiram resistir ao impulso de fazê-lo. Como resultado, desde o século XVIII, a peça existiu em múltiplas versões híbridas – alguns editores se basearam mais fortemente no Segundo Quarto, outros, no texto do Fólio, e outros, ainda,

usaram ambos de forma promíscua, além de versos do Primeiro Quarto. A razão de não existirem dois *Hamlet* iguais para leitores ou atores é que tampouco existem duas versões iguais de *Hamlet* editadas modernamente. Combinando partes distintas desses textos, os editores remendaram um *Hamlet* incoerente que Shakespeare jamais escreveu ou imaginou. Não é a supressão do motivo, mas sua duplicação que faz com que as versões combinadas de *Hamlet* que agora são ensinadas ou encenadas sejam tão confusas. Hamlet é resignado e determinado, apanhado entre o saber e o ter, condenado à danação eterna se matar Cláudio e condenado igualmente se não matá- -lo. Ficamos com um Hamlet que é confuso – mas não a confusão pretendida por Shakespeare.

Alguns editores recentes acabaram lamentando sua decisão de seguir essa linha e produzir um *Hamlet* combinado de textos variantes, no qual não acreditavam; outros permaneceram obstinados e preferiram o que era familiar. A única edição importante a quebrar essa tradição, escolhendo um texto não combinado, é a *Oxford Shakespeare* – embora seus editores tenham usado a versão revisada por Shakespeare em vez de seu primeiro rascunho, baseando sua edição no texto do Fólio. A publicação há muito aguardada da nova edição Arden de *Hamlet* promete mudar essa situação. Ao oferecer em separado cada uma das primeiras versões sobreviventes da peça, seus editores encorajarão outros a seguir sua trilha. Em uma geração ou duas, suspeito, apenas

especialistas interessados na história da recepção da peça ainda estarão lendo uma versão combinada de *Hamlet*.

Mudar como e o que pensamos sobre a maior peça de Shakespeare significa revisar o que pensamos sobre ele. O mito romântico do gênio literário, que há muito tempo promoveu um Shakespeare fácil e inescrutável, não pode acomodar facilmente o modelo de um Shakespeare cuja grandeza resultou tanto do trabalho duro quanto do talento. O retrato mais despretensioso apresentado aqui é o de um escritor que conhecia a si e suas plateias e sabia o que funcionava. Quando Shakespeare viu que tinha que arrancar sua peça de onde *Hamlet* o levara, ele o fez resolutamente. Não escreveu *Hamlet* para agradar a si mesmo. Se assim fosse, teria permanecido satisfeito com o herói mais complicado do primeiro rascunho. Somente um escritor de primeira grandeza teria produzido aquele primeiro rascunho; e somente um escritor maior que isso poderia ter sacrificado parte de sua criação para mostrar melhor "a própria idade e o corpo do tempo, sua forma e pressão."[49] (3.2.23-24) Shakespeare não escreveu "como se fosse de outro planeta", como Coleridge colocou: ele escreveu para o Globe; não era na sua mente ou mesmo na página impressa, mas no teatro propriamente dito que suas peças ganhavam vida e tinham importância.

Ben Jonson, que conhecia Shakespeare bem o bastante para não o subestimar como escritor, também sabia que parte da grandeza dele estava relacionada com seu dom para

pensar duas vezes, pensar muitas vezes, pensar melhor. Vale a pena lembrar o elogio de Jonson ao ofício de Shakespeare no Primeiro Fólio, hoje amplamente esquecido:

> ele
> Que se lança para escrever uma linha vívida, precisa suar,
> (Tais como as tuas são) e golpeia a segunda fúria
> Sobre a bigorna da Musa; revolve a mesma,
> (E a ele mesmo com ela) que ele pensa emoldurar;
> Ou pela primeira coroa de louros ele pode receber um desprezo,
> Pois um bom poeta é feito, tanto quanto nascido,
> E assim era você.[50]

Como todo grande escritor, antes, ou desde então, Jonson compreendia que os melhores poetas são tanto feitos quanto nascidos. Que toda grande escrita tem que ser forjada, e que todos os grandes poetas se elevam ou caem por aquela "segunda fúria", sua elaborada revisão. Nesses versos emaranhados, Jonson também sugere o tributo físico que esse processo exige, porque, quando Shakespeare "revolve" sua escrita, ele também "revolve a si mesmo com ela". Escrever, mesmo para Shakespeare, era uma experiência demolidora. A grandeza de Shakespeare, nos diz Jonson, era resultado não apenas de um talento excepcional, mas também de um quarto de século de esforço implacável e propulsor. Se quisermos enxergar a grandeza de Shakespeare e sua personalidade iluminada, basta que olhemos para a trilha de centelhas – ainda visíveis nas versões que chegaram

até nós – que fluiu no esforço intenso e elaborado de sua revisão de *Hamlet*. Enxergar isso é também reconhecer que o *Hamlet* que Shakespeare nos legou foi, nas palavras da própria peça, "uma coisa um pouco manchada pelo trabalho"[51] (2.1.40). Esse traço de coragem e suor, mais do que qualquer outra coisa, pode ajudar a explicar por que o "Príncipe Hamlet", nas palavras do frequentador do teatro elisabetano, conseguiu então, como consegue agora, "agradar a todos".

Epílogo

A execução do conde de Essex, The Shirburn Ballads

A estação das festas do final do ano começou de maneira agourenta. No domingo antes do Natal, Londres foi fustigada por ventos do sudoeste, que deitaram abaixo chaminés, arrancaram as folhas de chumbo dos telhados dos campanários e derrubaram árvores e celeiros. Um barco de passageiros que descia pelo rio para Gravesend soçobrou, afogando a maioria dos homens e mulheres a bordo. No dia seguinte ao Natal, Shakespeare e seus colegas atores foram para a corte, então em Richmond, para uma apresentação noturna. O Admiral's Men se apresentaria na noite seguinte e novamente na noite do

Ano-Novo, e depois seria, mais uma vez, o Chamberlain's Men na véspera do Dia de Reis. A rainha, como reportado por Rowland Whyte, "abrilhantou as danças e as peças com sua presença".

Muito mudara desde que Shakespeare estivera em Richmond, na Terça-Feira de Carnaval. Essex estava no auge de sua popularidade, preparando-se para liderar um exército para esmagar Tyrone. Agora ele estava em prisão domiciliar com pouca chance de suspensão da pena, humilhado pelas medidas que a Star Chamber tomara contra ele no final de novembro e com a saúde debilitada. Uma semana antes, circulara um boato em Londres de que Essex morrera, e "os sinos dobraram para ele". A notícia era falsa, mas ministros leram preces especiais para ele em Londres, e os políticos encheram os bancos das igrejas: no Natal, um clérigo da paróquia de St. Andrew, no Wardrobe, pedira a Deus para "olhar misericordiosamente [...] para [...] Vosso servo, o conde de Essex" e "em Vosso tempo restaurar sua saúde", para o "pesar e o desconforto de todos os perversos edomitas que lhe desejam o mal". As autoridades acharam tal coisa intolerável. Rowland Whyte, talvez ecoando inconscientemente as palavras que descrevem o destino dos tribunos "silenciados" em *Júlio César*, relatou o ocorrido: "Muitos ministros que fizeram preces públicas para [Essex] em suas igrejas receberam ordem de silêncio: alguns, de fato, esquecendo-se tolamente de que seus duvidosos discursos tendiam à sedição".

Ainda em fevereiro, Tyrone estava se preparando para um ataque inglês. Naquele momento, com a partida de Essex e seus cavalheiros recém-elevados e Lord Mountjoy ainda não indicado oficialmente para substituí-lo, Tyrone anunciou que estava deixando a trégua expirar. Temia-se, como escreveu Fynes Morison, que "os rebeldes atacassem a parte da Irlanda sob domínio inglês". E, efetivamente, no final de novembro, chegaram a Londres rumores de que Tyrone "vem com toda a sua força", e que "todos os súditos de Sua Majestade devem sair de suas casas no campo e se recolher às cidades". O "próprio âmago do reino", escreveu Morison, "agora enlanguesceu sob o contágio da rebelião". Desde o Natal anterior, vários milhares de soldados ingleses tinham morrido ou sido mutilados, e dezenas de milhares de libras, perdidas. As forças inglesas ainda no campo "estavam completamente desencorajadas". Um confiante Tyrone, tendo recebido o apoio do papa e do rei da Espanha, promoveu- -se a defensor "da liberdade irlandesa e da religião romana". Tropas inglesas adicionais teriam de ser recrutadas, e novos subsídios seriam exigidos para Mountjoy ser bem-sucedido onde Essex fracassara.

O poeta John Donne, que estava na corte para os feriados de Natal, diagnosticou com sua habitual acuidade a extraordinária disjunção entre o estado de espírito festivo na corte e a sombria realidade além dos muros do palácio:

> A corte não é grande, mas cheia de alegria e divertimentos e peças, e tão alegre como se não estivesse doente. Sua Majestade está bem disposta e muito graciosa em público com Lord Mountjoy. Aqui não se sente mais a ausência de Lord Essex e de seus partidários que, dos anjos que foram retirados dos céus, nem (por nada que eu veja) é provável que retornem. Ele fenece em sua doença e se arrasta para o fim no mesmo ritmo em que você nos deixou. Os piores acidentes de sua doença são que ele conspira com ela, e, ainda assim, aqui não se acredita nisso.

Eles tinham vivido através da queda dos anjos – embora até mesmo Donne estivesse alheio ao fato de que os caídos estavam secretamente tramando sua volta. Com seu olho aguçado para o paradoxo, Donne também se admirou de como a corte se recusava a enxergar o quão enfermiça estava e de como ali não se dava qualquer crédito a Essex, que, mesmo doente, conspirava. Quando John Weever escreveu uma sátira irônica para anunciar o novo ano – "A prophesy of this present year, 1600" [Uma profecia deste presente ano, 1600], publicada alguns meses depois em seu livro *Faunus and Melliflora* –, ele começou com uma epígrafe: "Quem viver mais de noventa e nove/ Deverá falar depois de um tempo abençoado."[1] A parelha de versos é intencionalmente ambígua, deixando para o leitor decidir se a época antes ou depois de 1599 era abençoada. A chamada profecia de Weever tratava da anedota de que tudo estava bem na Inglaterra, não havia nada para satirizar, tudo estava "perfeitamente imaculado nesses tempos alciôneos".

Elizabeth parecia rejuvenescida nas festividades do final do ano, em "muito boa saúde", e passou a maior parte das noites no salão observando "as damas dançando as novas e antigas danças com tamborim e flauta". Ela podia estar se divertindo ao ver que muitos dos que esperavam que ela morresse estavam com péssima saúde: nesse dezembro, o lorde do almirantado estava doente em Chelsea; o lorde mantenedor do Grande Selo da Inglaterra, doente em Londres; Lord Herbert, com calafrios; Ralegh, recuperando-se; e Essex, aparentemente, às portas da morte. Ela poderia sobreviver a todos.

Na corte, um dos pontos culminantes do período dos feriados era a troca de presentes no Ano-Novo. Os cortesãos não mediam esforços para mostrar sua devoção à rainha, e cada um dos regalos era cuidadosamente registrado. Assim também o eram os presentes de Elizabeth em agradecimento: ela retribuía a seus súditos generosos de acordo com a posição social ou o prestígio – com objetos de prata dourada. Thomas Egerton, o lorde mantenedor, estava listado entre os presenteadores, e enviou um amuleto de ouro enfeitado com rubis e pérolas. O lorde do almirantado deu um colar de ouro, adornado com rubis, pérolas e topázios. O secretário de Estado, Lord Cecil, presenteou a rainha com sete ramos adornados com rubis, diamantes e pérolas. Uma vintena de outros presentes menores compunha a lista: alguns deram ouro; outros, luvas perfumadas; e outros, ainda, roupas (Elizabeth possuía

vários milhares de peças de vestuário em seu guarda-roupa, e sempre gostava de ganhá-las). Francis Bacon a presenteou com uma anágua bordada de cetim e um bilhete desejando "que nós possamos contar, e para sempre, com os anos felizes do reinado de Vossa Majestade; e aqueles que contam com quaisquer outras esperanças, eu desejo que possam contar por pouco tempo e a seu custo". O presente mais espetacular entre todos nesse Ano-Novo foi um "excepcionalmente rico", que chegou "como se estivesse numa nuvem, nenhum homem sabe como". Esse presente não foi "recebido nem rejeitado" e jamais foi registrado na lista. Foi oferecido por Essex e ignorado pela rainha.

Sir John Harington sabiamente evitou a corte e, de sua casa de campo, enviou um belo presente para Elizabeth, sua madrinha. Um amigo depois lhe disse que seu "presente para a rainha fora muito bem recebido; ela elogiou seus versos, e não menos sua prosa". Harington, para não correr riscos, enviou junto algo para comer, e isso, também, foi bem apreciado: "A rainha provou seus petiscos e disse que você tem muito talento para cozinhar boas frutas." Harington ainda estava se recuperando de uma entrevista penosa com Elizabeth, depois que voltara da Irlanda – que ele politicamente descreveu como "uma audiência plena e cortês no salão reservado em Whitehall, na qual ela foi o acusador, o juiz e a testemunha, eu fui reabilitado e graciosamente dispensado". Só muito mais tarde ele confidenciou a um amigo o que aconteceu: "jamais

esquecerei o desprazer de Sua Majestade. Eu entrei no salão, mas ela fechou a cara e disse: 'O quê, o idiota [Essex] trouxe você também?' Volte para seus assuntos'." "Ela se agastou muito, caminhava rapidamente de um lado para outro e tinha uma expressão descomposta no rosto", e, quando eu me ajoelhei diante dela, ela "jurou 'pelo Filho de Deus, eu não sou a rainha, aquele homem [Essex] estava acima de mim: quem lhe deu a ordem para voltar aqui tão cedo?'". Seu diário da campanha irlandesa, que ela exigiu, e ele entregou, abrandou sua ira. Harington se recolheu rapidamente para seu lar em Kelston, perto de Bath – "Eu não a esperei mandar duas vezes, e se todos os rebeldes irlandeses estivessem em meus calcanhares, eu não poderia ter sido mais rápido". Devemos agradecer a Harington por uma das mais pungentes histórias sobre Elizabeth, registrada mais ou menos um ano depois, que captura um momento em que a vida imita a arte, nesse caso, *Hamlet*: "Ela anda muito em seus aposentos privados, e bate os pés com as más notícias, e enfia sua espada enferrujada na arrás (tapeçaria), com grande raiva."

Mais uma vez, o período das festas de fim de ano ofereceu uma oportunidade para que algumas das melhores peças do ano, depois de examinadas cuidadosamente pelo supervisor oficial de entretenimento, fossem encenadas para Elizabeth. Nesse Natal, Thomas Dekker ficou com os louros, pois teve duas de suas peças apresentadas na corte. Ben Jonson foi responsável por mais uma. Não sabemos se uma das novas

peças de Shakespeare foi a quarta e última peça encenada em Richmond nesse Natal. Se houve uma, a candidata mais provável era outra comédia, *Do jeito que você gosta*. Seu uso extenso de canções e seu cenário pastoril teria sido uma boa escolha para um espetáculo de Natal no rural Richmond, embora, na verdade, uma das antigas peças de Shakeapeare possa ter sido encenada. Ou o Chamberlain's Men pode ter apresentado mais de doze peças, agora perdidas, escritas para a companhia. Mas o clima político tenso do final de ano não era adequado para *Henrique V* e *Júlio César*, e *Hamlet* ainda não estava terminada.

Dekker, com duas peças na corte, tinha todos os motivos para estar orgulhoso. Fora um ano notável para ele, o de maior sucesso em toda a sua vida. Ele o começara na prisão, pois fora preso em janeiro por uma injunção do Chamberlain's Men (talvez por não ter entregado uma peça pela qual fora pago). Foi libertado sob fiança pelo Admiral's Men e nos doze meses seguintes escreveu ou colaborou com assombrosas dez peças para a companhia. O Admiral's Men apresentou sua comédia popular *The shoemaker's holiday* [O feriado do sapateiro], na noite de 1º de janeiro, uma peça que reescreve *Henrique V*, como uma comédia de um cidadão desordeiro, que glorifica não o Dia de São Crispiniano, mas a Terça-Feira de Carnaval. Antes dessa, eles encenaram sua *Old Fortunatus*, uma velha e popular história sobre um novo-rico que vai da pobreza à riqueza em pouco tempo, que Dekker atualizou. Ele tinha trabalhado na *Fortunatus* durante

duas semanas antes do Natal, acrescentando material para a apresentação na corte. A peça agora começava com um prólogo especial, falado por dois homens a caminho da corte – "o templo de Eliza" – que procuram por Elizabeth e a descobrem na plateia:

> Nossos olhos ficam deslumbrados pelo aspecto radiante de Eliza,
> Veja (se pelo menos ousar ver) onde ela senta:
> Esse é o grandioso panteão de nossa deusa.
> E todos aqueles rostos que seus olhos pensaram que fossem estrelas
> São ninfas servindo à sua deidade.[2]

A apresentação na corte terminou como começou, embora Dekker tenha ido ainda mais longe que os outros na celebração do culto de Elizabeth: num epílogo escrito especialmente para a ocasião, os atores pedem a todos que se ajoelhem diante da "deusa" Elizabeth.

Ben Jonson também começara aquele ano em situação bastante desesperadora. Fazia pouco mais de um ano que fora condenado por homicídio involuntário e despojado de todos os seus bens terrenos. Depois de ter saído da prisão, Jonson recuperara seus haveres escrevendo em colaboração com Dekker e outros dramaturgos para o Admiral's Men. No outono, ele reconstruíra seu sucesso com a inovadora *Every man out of his humour*. O ano terminou em triunfo para Jonson, pois foi essa a peça escolhida para ser apresentada pelo Chamberlain's Men diante da rainha. Para a carreira de

Jonson, não menos que para a de Shakespeare, 1599 foi essencial.

Como Dekker, Jonson escreveu uma conclusão especial para a apresentação na corte. Ele não tinha muita escolha. Na versão encenada pela primeira vez no Globe, *Every man out of his humour* terminava com um ator infantil vestido como a rainha Elizabeth, cuja visão converte milagrosamente o herói invejoso acometido de mau humor, Macilente (a marcação de cena explicita: "A própria maravilha de sua presença derruba Macilente ao chão, mudo e assombrado"). Um menino imitando Elizabeth poderia ser considerado paródico e desrespeitoso. O próprio Jonson teve de reconhecer que "muitos pareciam não apreciar", e ele precisou mudar o final no Globe. A possibilidade de uma apresentação na corte agora oferecia uma terceira e mais adequada maneira de acabar a peça. Macilente seria transformado pela visão de uma curativa Elizabeth sentada na plateia. *The shoemaker's holiday*, *Old Fortunatus* e *Every man out of his humour* foram rapidamente impressas. Vendo suas peças ser encenadas na corte nesse período, Dekker e Jonson puderam, cada um deles, ser perdoados por imaginar-se à beira de ultrapassar Shakespeare como o dramaturgo mais popular e admirado da época. Para os teatrólogos contemporâneos, a obra de Shakespeare se tornara uma meta a atingir, e praticamente todos os seus rivais se viram imitando ou repudiando seu exemplo, ou ambas as coisas.

Nos meses anteriores, a competição direta com peças dele, no mínimo, se intensificara.

Mesmo quando seus rivais estavam se voltando para as peças históricas e as comédias românticas, Shakespeare, tendo quase exaurido seu interesse por esses gêneros, já seguira adiante. Entretanto, não poderíamos saber disso pelo que havia disponível nas bancas de livros de Londres. Para aqueles que comprariam peças no ano seguinte – em que *Henrique IV, parte 1*, *Henrique V, O mercador de Veneza, Sonho de uma noite de verão* e *Muito barulho por nada* foram publicadas pela primeira vez –, Shakespeare, cujo nome enfim aparecia regularmente nos frontispícios das peças, permanecia o celebrado autor da história inglesa e da comédia romântica. Nem *Júlio César*, nem *Do jeito que você gosta*, ambas ousadamente originais, seriam publicadas por décadas. Não é de todo claro se muitos contemporâneos ainda viam em Bruto e Rosalinda intimações de profundidade e de complexidade, tanto na linguagem quanto no personagem, até então indisponíveis (com exceção de Falstaff), mesmo no drama shakespeariano. Mais uma vez, havia uma defasagem entre a reputação e a realização. Para muitos admiradores, Shakespeare era e sempre seria o poeta de amor "doce como mel". Nesse Natal em Richmond, Shakespeare sabia o que os outros não poderiam saber: que ele passara para outro nível criativo nesse ano que se acabava e terminara de rascunhar *Hamlet*, uma peça melhor que qualquer outra que ele já escrevera. Através do solilóquio e da internalização do

conflito, ele encontrara enfim seu próprio caminho muito mais à frente.

Quando Shakespeare estava no auge de sua criação, ele escreveu peças aos punhados, e, quando o fez, elas tendiam a derramar-se uma dentro da outra. Embora provavelmente as tenha escrito em sequência, as quatro peças nas quais ele trabalhou em 1599 se sobrepuseram um bocado em sua imaginação, e a inovação técnica de uma levou a avanços na seguinte. O ano que começara com *Henrique V* invocando os "senadores da antiga Roma"[3] (5.0.26) terminou em *Hamlet*, com Horácio ainda olhando para trás, para um tempo "um pouco antes que o poderoso Júlio caísse"[4] (1.1.113). A longa metáfora de Antônio na oração fúnebre em *Júlio César* deixa evidente que Shakespeare já pensava adiante da floresta de Arden : "Perdoe-me, Júlio! Aqui foste acuado, bravo cervo,/ Aqui tombaste, e aqui permanecem vossos caçadores,/ Representados no espólio e enrubescidos em vosso esquecimento... Como um cervo, atacado por vários príncipes, jazes aqui."[5] (3.1.204-10) E, ainda assim, enquanto Shakespeare escrevia *Do jeito que você gosta*, ele não conseguiu esquecer inteiramente sua recente tragédia romana. Rosalinda pode casualmente observar que "nunca houve nada tão repentino, senão a luta de dois carneiros não castrados, e a bazófia de César de 'Eu vim, eu vi, eu venci'"[6] (5.2.24). Quando um cervo é fatalmente ferido, é como se Jacques tivesse assistido recentemente a *Júlio César*, porque ele acusa os caçadores de agir como "meros tiranos

usurpadores"[7] (2.1.61-62) e depois sugere que o assassino do cervo deveria ser apresentado "ao duque como um conquistador romano"[8] (4.2.3-5). O melancólico Jacques é um precursor de Hamlet, mas um precursor que teve o infortúnio de ser colocado por Shakespeare numa comédia pastoril, onde seu alheamento e cinismo são zombados, e não recompensados com uma grandeza trágica. Com *Hamlet*, o cruzamento da polinização das peças atinge outro nível, quando Polônio diz inesperadamente a Hamlet que "Eu desempenhei o papel de *Júlio César*. Eu fui morto no Capitólio; Bruto me assassinou"[9] (3.2.99). John Heminges, que interpretava homens mais velhos, provavelmente pronunciou essas linhas e também fez o papel de César. A piada que as plateias do Globe teriam compartilhado é que Richard Burbage, que estava representando Hamlet e fizera o papel de Bruto, estava a um passo de apunhalar Heminges outra vez.

O Globe mostrou-se crucial para a ruptura artística de Shakespeare. Ele foi o primeiro dramaturgo moderno a desenvolver essa conexão íntima com um espaço de atuação e uma plateia, ambos específicos. Se o plano de remover a estrutura de madeira do Theatre e transportá-la para o outro lado do rio não tivesse dado certo, a história da literatura inglesa teria sido muito diferente. Até a construção do Globe, as plateias poderiam esperar mais ou menos o mesmo tipo de drama apresentado num teatro público, como poderiam num outro. Não mais. Com o término da construção do Globe

e o aparecimento simultâneo dos meninos atores, a marca característica dos teatros começou a definir-se para valer e as salas individuais de espetáculo foram ficando mais e mais identificadas com repertórios específicos. Nesse ano, ao dispensar jigas estridentes e palhaçadas improvisadas, o Chamberlain's Men conseguiu posicionar-se em algum lugar entre o repertório popular de companhias adultas rivais e outro mais elitista dos meninos atores. E somente o conseguiu por causa da amplitude dos recursos de Shakespeare, de sua habilidade para escrever peças que, embora intelectualmente rigorosas, agradavam a todos.

Philip Henslowe estava no negócio tempo suficiente para saber que os atores de seu envelhecido teatro, o Rose, não poderiam sobreviver a essa competição. De fato, pode ter começado a buscar um novo local para um teatro novo nos subúrbios, e suas indagações podem ter ajudado na mudança do Chamberlain's Men para o Bankside, e não o contrário. No dia 24 de dezembro de 1599, um contrato de aluguel foi assinado para uma propriedade em Golding Lane, depois de Cripplegate: seria a casa do novo teatro do Admiral's Men, o Fortune. Dois dias depois que as apresentações de Natal terminaram, Peter Street, tendo acabado o trabalho no Globe, foi contratado para construir o novo teatro. O Fortune seria parecido com o Globe em muitos aspectos físicos, exceto que sua estrutura externa seria quadrada, e não redonda. Henslowe, reconhecendo que sua companhia residente teria de ser definida pelo estilo da casa, decidiu

apelar à nostalgia e satisfazer às plateias que preferiam os sucessos do passado. As jigas do Fortune se tornaram tão populares que uma década mais tarde as autoridades tiveram de pôr fim a elas, porque, em "razão de certas jigas, canções e danças lascivas [...] pessoas obscenas e mal-intencionadas em grande quantidade se reúnem no final de cada peça". Henslowe também convenceu seu genro, o trágico Edward Alleyn, a voltar ao trabalho. Uma década antes, ele fizera reputação interpretando os maiores personagens de Marlowe. Se o Globe parodiava Marlowe e rejeitava as jigas, o Fortune reviveria ambos.

O novo começo no Globe também motivou Shakespeare a desafiar atores e plateias. Depois de 1599, ele parou de chamar as plateias de "audiência" e mudou para "espectadores", assinalando talvez que esse era um teatro que ofereceria mais que um espetáculo visual. Começou a fazer novas exigências aos atores principais: antes, jamais um papel como o de Rosalinda fora entregue a um ator menino, e, mesmo para uma estrela como Burbage, as demandas físicas e psíquicas para representar *Hamlet* eram assustadoras. As plateias também foram confrontadas – e recompensadas – por uma linguagem mais difícil e por personagens mais complexos e, na ocasião, por peças exasperantes como *Tróilo e Créssida* e *Timão de Atenas*, que empurraram o limite da experimentação até um ponto de ruptura.

A pressão para ver o novo teatro de pé e funcionando, a preocupação com sua destruição pelas mãos dos invasores espanhóis em agosto, o esforço de escrever, atuar e ler que fizera naquele ano cobrou de Shakespeare a fatura. Ele estava agora a meio caminho andado, como dissera Dante, da jornada, embora sua vida tenha sido interrompida aos 52 anos. Aos 35, tendo escrito ou colaborado em mais de 20 peças, com outras tantas ainda por escrever, ele vira sua carreira deslanchar. Na atmosfera carregada e emocionante em que *Hamlet* foi concebida, Shakespeare pode ter esperado que o ímpeto criativo se desdobrasse em outras peças. Não aconteceu. Em retrospecto, *Hamlet* olhava mais para trás que para a frente, mais marcava o fim de uma era em sua carreira do que apontava para novas direções. Pode ser que Shakespeare tenha dado tanto de si nessa peça intensa e espaçosa que simplesmente ficou esgotado. O ritmo frenético de sua escrita empacou. Nos três anos entre a primeira encenação de *Hamlet* e a morte da rainha Elizabeth, em março de 1603, Shakespeare conseguiu escrever apenas *Noite de Reis* e *Tróilo e Créssida*, ficando bem abaixo de sua média de duas peças por ano – e nenhuma dessas peças foi antecipada ou ecoou as que ele escrevera em 1599. *Noite de Reis* foi uma comédia testada pelo tempo e bem realizada, ainda que formulada, jogada de volta às primeiras comédias shakespearianas – e seria a última desse tipo que ele escreveria. Comparada a *Muito barulho por nada* e *Do jeito que você gosta*, era mais cautelosa e menos inspirada, sem a

inteligência aguda de Benedito e Beatriz nem a originalidade fascinante de sua peça sobre Arden . *Tróilo* se desviou para outra direção: era muito desencalhada e muito amarga. Alguns estudiosos ainda não se convenceram de que a peça tenha sido apresentada no Globe e indicam uma epístola da segunda impressão do in-quarto de 1609, que afirma que ela "nunca se tornou desinteressante no palco, jamais foi aplaudida pelas mãos do povo". Não foi senão com a subida ao trono de Jaime I, em 1603, e a notícia recompensadora que se seguiu – que a companhia Chamberlain's Men seria, dali em diante, conhecida como King's Men – que Shakespeare produziu *Otelo* e *Medida por medida* numa rápida sequência. Outros dois anos serenos passariam antes de seu próximo momento criativo extraordinário, no qual, em pouco mais de um ano, ele escreveu três de suas maiores tragédias: *Rei Lear*, *Macbeth* e *Antônio e Cleópatra*.

O período imediatamente posterior a *Hamlet* foi de certo modo parco para sua produção dramática, mas rico para a poesia, pois Shakespeare continuou escrevendo, introjetado mais uma vez nos versos líricos como um quadro de ressonância e uma fonte de inspiração. Em 1601, publicou um poema enigmático que hoje é conhecido como "The Phoenix and the Turtle" [A Fênix e a Tartaruga] – o primeiro poema que quis ver publicado desde 1594. É um poema elusivo, se não evasivo, que explora um veio metafísico popularizado por escritores como John Donne, ainda que atenda a modelos mais antigos, como Sir Philip Sidney. Existe evidência de que

nessa época recomeçou a escrever sonetos, incluindo alguns da sequência do 104 ao 126. Ele tinha confiança e experiência suficientes para saber que, se a grande premência das peças desaparecera nessa época, ela decerto voltaria.

Olhando para trás, para a época do Natal em 1599, Shakespeare deve ter reconhecido o quanto ele florescera na atmosfera altamente politizada dos doze meses anteriores. A nação se confrontara com tudo então, a "Invisível Armada" e a malfadada campanha militar na Irlanda, a queima de livros e o silêncio imposto aos pregadores religiosos. Foram experiências que aprofundaram seu elo com uma plateia que acabara dependendo de teatro para compreender o mundo e encontrara em Shakespeare seu intérprete mais incisivo. O ano pode ter trazido o melhor de Shakespeare também como ator – a não ser que estejamos superestimando a evidência escassa que sugere que seus dois papéis mais memoráveis foram como Adão, em *Do jeito que você gosta*, e o Fantasma, em *Hamlet*. No final de 1598, Shakespeare pedira a seus admiradores: "Moderem em algo, que eu lhes pagarei de volta e, como todos os devedores, prometo-lhes infinitamente." Ele honrou sua palavra. O ano de 1599 seria o mais decisivo de sua carreira, no qual ele redefiniu a si mesmo e a seu teatro.

Embora suas peças fossem durar, não durariam as preocupações culturais que alimentaram o drama daquele ano. Quando, poucos anos depois, Michael Drayton precisou de um exemplo de "tempos incertos que variam de curso" e

"como as coisas seguiram seu rumo, ainda que inesperadamente", a história recente da Inglaterra veio de imediato à mente. Pareceu que, quase do dia para a noite, tudo que era familiar aos elisabetanos se aprumou – "meus olhos assombradamente viram", escreveu Drayton:

> A grande queda de Essex, Tyrone ganhando sua paz.
> O final calmo daquela rainha de vida longa,
> A promissora entrada de Jaime, e nossa paz com a Espanha,
> Por fim, nós e os holandeses a caminho do rompimento.[10]

(*Ideia*, soneto 51)

Mountjoy aprendera com os erros de seu predecessor e seguiu uma impiedosa campanha militar para forçar a submissão dos irlandeses pela fome – e Tyrone, com a Irlanda cruelmente colocada de joelhos, capitulou, embora o desejo por uma independência irlandesa jamais tenha sido esmagado. Em fevereiro de 1601, Essex e seus partidários, sabendo que jamais recuperariam seu *status* na corte, se puseram tardiamente em ação. O tempo para uma revolta militar passara. Com essa opção descartada, suas alternativas eram um golpe palaciano (que significava dominar os guardas em Whitehall, a prisão dos inimigos de Essex na corte, e apresentar uma petição à rainha) ou uma insurreição em Londres apoiada pelo povo. Essex, incentivado por seus seguidores mais agressivos e contando com a repetição da cena quando cidadãos calorosos se aglomeraram a seu redor em sua partida para a Irlanda,

escolheu a segunda alternativa. Buscando inspiração na véspera de insurgir-se, os partidários de Essex contrataram uma apresentação especial de *Ricardo II*, da grande peça de Shakespeare sobre uma deposição, pelo Chamberlain's Men. Quando Essex e seus seguidores saíram de Essex House, na Strand, marchando através de Ludgate para a cidade, eles convocaram os cidadãos de Londres para unirem-se a eles. A multidão, que logo se aglomerou, olhou com descrédito para a cena que se desenrolava e decidiu que era melhor permanecer como espectadora. A insurreição desmoronou depressa. Os atores e sócios do Chamberlain's Men foram chamados a explicar por que tinham encenado "o assassinato de Ricardo II"; eles juraram ignorância e tiveram a sorte de escapar impunes. A revolta mal concebida foi o último e maior erro de cálculo de Essex. Elizabeth não hesitou, e, na Quarta-Feira de Cinzas de 1601, dois anos depois do sermão de Lancelot Andrewes na Quaresma em Richmond, um arrependido Essex teve sua cabeça cortada na Torre de Londres. Como seu pai e seu avô, Essex também não passou dos 35 anos.

Elizabeth não sobreviveu muito a Essex. Houve relatos de que ela "não tem mais dormido de dia tanto quanto costumava fazê-lo nem conseguido descansar à noite. Seu deleite é sentar-se no escuro e algumas vezes derramar lágrimas para lamentar Essex". Cuidadosamente orquestrada por Sir Robert Cecil, a acessão do rei da Escócia ao trono inglês em março de 1603 aconteceu de maneira

impecável. Pela primeira vez em meio século, a Inglaterra era governada por um rei – e um rei com filhos. A Espanha jamais ameaçaria invadi-la novamente.

Nos doze anos seguintes ou um pouco mais, os espectadores continua- ram a comparecer aos bandos ao Globe, para ver seu mundo "em perspectiva" através das últimas peças de Shakespeare. Seu drama continuou a registrar os efeitos dessas mudanças sísmicas e a antecipar aquelas que logo jogariam a Inglaterra num turbilhão. Shakespeare morreu prematuramente aos 52 anos em 1616 e, assim, não viveu para ver a guerra civil que dividiu a nação, a execução pública do filho e herdeiro do rei Jaime, Carlos I, o fechamento dos teatros de Londres e a destruição do Globe.

Em sua carta escrita da corte no final de 1599, John Donne concluíra de maneira fulminante que Essex "não compreendera sua época" e que "esse tipo de homem quer fechaduras para eles mesmos e chaves para os outros". O oposto pode ser dito sobre Shakespeare. Ele compreendeu perfeitamente sua época, e a agudeza e profundidade dessa compreensão, que continuam a atrair os contemporâneos para suas peças, garantiram que nós ainda o leiamos e assistamos a essas peças encenadas hoje em "estados não nascidos e sotaques ainda desconhecidos",[11] como disse profeticamente em *Júlio César* (3.1.114). Mais que qualquer outro escritor, antes ou depois, Shakespeare talvez tivesse a chave que abriu os corações e as mentes de outros, mesmo

quando mantinha uma fechadura no que revelou sobre si mesmo.

Ensaio bibliográfico

"Aquele que se incumbe da história do tempo, especialmente sem delimitá-lo", Francis Bacon advertiu em seu *Advancement of learning* (Londres, 1605), "não pode senão deparar-se com muitos vazios e espaços, que deve preencher com a própria inteligência e conjeturas." Eu frequentemente pensei nessas palavras enquanto escrevia este livro. Elas me lembram do quanto devo aos especialistas, cujo trabalho preencheu vazios suficientes para permitir que eu me incumbisse desta história de um ano na vida de Shakespeare. O que segue é, ao mesmo tempo, um reconhecimento e um guia para aqueles interessados em consultar diretamente minhas fontes. Meu modelo aqui é *New worlds, lost worlds: the rule of the Tudors, 1485-1603* (Londres, 2000), de Susan Bridgen, o melhor volume de história disponível sobre a Inglaterra dos Tudors, cujo ensaio bibliográfico é exemplar pela forma como atende às necessidades dos acadêmicos e dos leitores comuns. Antes de citar as fontes específicas nas quais pesquisei para capítulos individuais, torna-se útil que eu cite as principais sobre a vida de Shakespeare, o teatro elisabetano, a história inglesa (e irlandesa) do século XVI. Se alguém quiser seguir meu rastro, deve consultar essas obras em primeiro lugar.

FONTES PRINCIPAIS

A vida de Shakespeare

Os fatos básicos da vida de Shakespeare foram coletados em poucas fontes-chave: E. K. Chambers, *William Shakespeare: a study of facts and problems*, 2 vol. (Oxford, 1930); S. Schoenbaum, ed., *William Shakespeare: a documentary life* (Oxford, 1975); e ainda é útil ler, de J. O. Halliwell- -Phillipps, *Outlines of the life of Shakespeare* (2ª impressão; Londres, 1907). Descobertas mais recentes podem ser encontradas em David Thomas, ed., *Shakespeare in the Public Records* (Londres, 1985), e em Robert Bearman, ed., *Shakespeare in the Stratford Records* (Stroud, Gloucestershire, 1994). Documentos relevantes sobre Stratford-upon-Avon na época de Shakespeare podem ser localizados por meio de James O. Halliwell, *A des- criptive calendar of the ancient manuscripts and records in the possession of the Corporation of Stratford-upon-Avon* (Londres, 1863). Ver também os cinco volumes publicados de *Minutes and accounts of the Corporation of Stratford- -upon-Avon and other records*, vol. 1-4, ed. Richard Savage e E. I. Fripp (Hertford, 1921-30); e o vol. 5, ed. Levi Fox (Hertford, 1990), que para em 1598. Para Shakespeare em Stratford-upon-Avon e seus arredores, ver os vários volumes de Edgar I. Fripp: *Master Richard Quyny, bailiff of Stratford-upon-Avon and friend of William Shakespeare* (Oxford, 1924), *Shakespeare's Stratford* (Oxford, 1928), *Shakespeare's haunts*

near Stratford (Oxford, 1929) e *Shakespeare: man and artist*, 2 vol. (Oxford, 1938); Charlotte Carmichael Stopes, *Shakespeare's Warwickshire contemporaries* (ed. rev. Stratford-upon-Avon, 1907); e o excepcional *Shakespeare in Warwickshire*, de Mark Eccle (Madison, 1961). Dois estudos recentes e valiosos são de Robert Bearman, ed., *The history of an English borough: Stratford- -upon-Avon, 1196-1996* (Stroud, Gloucestershire, 1997); e de Jeanne Jones, *Family life in Shakespeare's England: Stratford-upon-Avon 1570-1630* (Stroud, Gloucestershire, 1996).

Consultei várias biografias altamente recomendadas: de Peter Thompson, *Shakespeare's professional career (*Cambridge, 1992); de Park Honan, *Shakespeare: a life* (Oxford, 1998); de Katherine Duncan-Jones, *Ungentle Shakespeare* (Londres, 2001); de Michael Wood, *In search of Shakespeare* (Londres, 2003); de Anthony Holden, *William Shakespeare: his life and work* (Londres, 1999); e de Stanley Wells, *Shakespeare for all time* (Oxford, 2003). Embora não sejam biografias, os livros de Jonathan Bate, *The genius of Shakespeare* (Nova York, 1998), são recomendados, e o de G. B. Harrison, *Shakespeare at work, 1592-1603* (Londres, 1933), também é útil. Frank Kermode oferece um resumo breve e útil em *The age of Shakes- peare* (Nova York, 2004). O livro de Stephen Greenblatt, *Will in the world* (Nova York, 2004), só saiu quando eu estava fazendo a revisão final.

Sobrou muito pouco da Londres de Shakespeare. Ao recriar sua topografia, tive de confiar em John Stow, *The survey of London* (Londres, 1598; 1603); a última edição está disponível num formato moderno de C. L. Kingsford, ed. (Oxford, 1908; reimpressão 1971). Lena Cowen Orlin, ed., *Material London, ca. 1600* (Philadelphia, 2000), também foi útil. Tive grande ajuda de um par de publicações da London Topographical Society Publications: Adrian Prockter e Robert Taylor, ed., *The A to Z of Elizabethan Londres* (Londres, 1979); e Ann Saunders e John Schofield, ed., *Tudor London: a map and a view* (Londres, 2001). Ver também Ida Darlington e James Howgego, *Printed maps of Londres, circa 1553-1850* (Londres, 1964; ed. rev. 1979). E. H. Sugden, *A topographical dictionary to the works of Shakespeare and his fellow dramatists* (Manchester, 1925), permanece indispensável. Para os calendários e as horas precisas do nascer e do pôr do sol, tive de confiar em Gabriel Frend, autor de *An almanac and prognostication for this year of Our Lord Jesus Christ 1599* (Londres, 1599).

As peças e os poemas de Shakespeare

Qualquer estudo da obra de Shakespeare começa com as edições. O ponto de partida para qualquer pesquisador – uma vez passado os quartos, oitavos e fólios originais – é o multivolume vitoriano de H. H. Furness, *Variorum Shakespeare,* suplementado por um trio soberbo de séries: a *Arden Shakespeare* (ambas, Arden 2 e Arden 3); *The Oxford*

Shakespeare e *The New Cambridge Shakespeare.* Para as quatro peças que Shakespeare estava escrevendo em 1599, eu me baseei com segurança nas seguintes edições: para *Henrique V,* ed. Gary Taylor (Oxford, 1982); ed. T. W. Craik (Londres, 1995); ed. Andrew Gurr (Cambridge, 1992); e a edição de Gurr, do quarto de 1600 (Cambridge, 2000). Para *Júlio César:* ed. H. H. Furness (Filadélfia, 1913); ed. Arthur Humphreys (Oxford, 1984); ed. Marvin Spevack (Cambridge, 1988); e ed. David Daniell (Londres, 1998). Para *Do jeito que você gosta*: ed. H. H. Furness (Filadéfia, 1890); ed. Agnes Latham (Londres, 1975); *The new variorum*, ed. Richard Knowles (Nova York, 1977); ed. Alan Brissenden (Oxford, 1993); ed. Michael Hattaway (Cambridge, 2000); e ed. Juliet Dusinberre (Londres, 2005). Para *Hamlet*: ed. H. H. Furness, 2 vol. (Filadélfia, 1877); ed. J. Dover Wilson (2ª ed., Cambridge, 1948); ed. Harold Jenkins (Londres, 1982); ed. Philip Edwards (Cambridge, 1985); e ed. G. R. Hibbard (Oxford, 1987). Os múltiplos textos de *Hamlet* colocam problemas especiais, e, além do acréscimo aos originais e fac-símiles de 1603 e 1604-5 e os textos de 1623, também consultei Paul Bertram e Bernice W. Kliman, ed., *The three-text Hamlet* (Nova York, 1988); Jesús Tronch-Pérez, ed., *A synoptic "Hamlet": a critical synoptic edition of the Second Quarto and First Folio texts of "Hamlet"* (Valência, 2002); Thomas Marc Parrott e Harding Craig, ed., *The tragedy of Hamlet: a critical edition of the Second Quarto* (Princeton, 1938); e Kathleen O. Irace, ed. *The First Quarto of Hamlet* (Cambridge, 1998). E um resumo indispensável de questões textuais,

datas e cronologia pode ser encontrado no livro de Stanley Wells e Gary Taylor, com John Jowett e William Montgomery, *William Shakespeare: a textual companion* (Oxford, 1987). Para a poesia de Shakespeare, usei a edição de Hyder Edwards Rollins, *New variorum*, *the poems* (Filadélfia, 1938); Stephen Booth, ed., *Shakes- peare's sonnets* (New Haven, 1977); John Roe, ed., *The poems* (Cambridge, 1996); Katherine Duncan-Jones, ed., *The complete sonnets and poems* (Oxford, 2002). Farei referência a outras edições que consultei, quando relacionadas com assuntos específicos.

Exceto para *Hamlet*, as citações das obras de Shakespeare são da edição de David Bevington: *The complete works of Shakespeare* (5ª ed., Nova York, 2004). Houve poucas instâncias nas quais não concordei com suas correções, e, nesses casos, usei os primeiros textos impressos. Bevington, como outros editores recentes, moderniza a grafia e a pontuação de Shakespeare: fiz o mesmo com os contemporâneos de Shakespeare no livro inteiro. Todas as citações de *Hamlet* são do Segundo Quarto, a não ser que especifique os textos do Fólio ou do Primeiro Quarto. Como Bevington reconstrói seu *Hamlet* de textos múltiplos, para as citações do Segundo Quarto e do Fólio, usei o excelente livro de Jesús Tronch-Pérez: *A synoptic "Hamlet": a critical synoptic edition of the Second Quarto and First Folio texts of "Hamlet"*, que permite que os leitores comparem as duas versões da maneira mais acessível.

Também usei obras valiosas sobre a linguagem e as fontes de Shakespeare: Marvin Spevak, ed., *The Harvard concordance to Shakespeare* (Cambridge, Mass., 1973); Geoffrey Bullough, ed., *Narrative and dramatic sources of Shakespeare*, 8 vol. (Londres, 1957–75); Kenneth Muir, *Shakespeare's sources* (Londres, 1957); e Stuart Gillespie, *Shakespeare's books: a dictionary of Shakespeare's* (Londres, 2001). Para pesquisa num único livro, ver, de Michael Dobson e Stanley Wells, ed., *The Oxford companion to Shakespeare* (Oxford, 2001).

Shakespeare no palco e impresso

Eu não poderia ter escrito este livro sem a erudição extraordinária do século passado sobre o palco de Shakespeare. Ainda insuperável é o livro de E. K. Chambers, *The Elizabethan stage*, 4 vol. (Oxford, 1923). Devo profundamente aos editores R. A. Foakes e R. T. Rickert, do *Henslowe's diary* (Londres, 1961), no que se refere à informação sobre a cultura da dramaturgia da época. Caril Chillington Rutter, ed., *Documents of the Rose Playhouse* (Manchester, 1984), também foi útil. Outras fontes principais incluem: Alfred Harbage, S. Schoenbaum e Sylvia Stoler Wagonheim, ed., *Annals of English drama, 975–1700* (3ª ed., Nova York, 1989); G. E. Bentley, *The Jacobean and Caroline stage*, 7 vol. (Oxford, 1941–1968); R. A. Foakes, *Illustrations of the English stage, 1580–1642* (Stanford, 1985); e Herbert Berry, *Shakespeare's Playhouse* (Nova York, 1987). Documentos

relevantes também podem ser encontrados no livro de Glynne Wickham, Herbert Berry e William Ingram, ed., *English professional theatre, 1530-1660* (Cambridge, 2000).

Também consultei os importantes livros de Andrew Gurr: *The Shakes- pearean stage 1574-1642* (Cambridge, 1970; 3ª ed., 1992); *Playgoing in Shakespeare's Londres* (Cambridge, 1987; 2ª ed., 1996); *The Shakespearian playing companies* (Oxford, 1996); e *The Shakespeare company 1594-1642* (Cambridge, 2004). Não menos importantes foram: de Bernard Beckerman, *Shakespeare at the Globe 1599-1609* (Nova York, 1962); Roslyn Lander Knutson, *The repertory of Shakespeare's Company, 1594-1613* (Fayette-Ville, 1991) e *Playing companies and commerce in Shakespeare's time* (Cambridge, 2001); John Astington, *English court theatre 1558-1642* (Cambridge, 1999); James P. Bednarz, *Shakespeare & the poet's war* (Nova York, 2001); e os muitos ensaios reunidos no livro de John D. Cox e David Scott Kastan, *A new history of early English drama* (Nova York, 1997). Para a informação sobre as companhias teatrais dos meninos, usei Michael Shapiro, *Children of the revels: the boys' companies of Shakespeare's time and their plays* (Nova York, 1977); e Reavley Gair, *The children of Paul's: the story of a theatre company, 1553-1608* (Cambridge, 1982). Sobre as *imprese*, as justas e os torneios elisabetanos, usei o livro de Alan Young, *Tudor and Jacobean tournaments* (Londres, 1987). E para a informação sobre atores na era elisabetana, ver, de Edwin Nungezer, *A dictionary of actors* (New Haven, 1929),

suplementado por quatro ensaios de Mark Eccles sobre "Atores elisabetanos", em *Notes and Queries*, vol. 236–38 (1991–93).

Qualquer discussão sobre a obra impressa de Shakespeare começa com A. W. Pollard e G. R. Redgrave, ed., *A short-title catalogue of books printed in England, Scotland, e Ireland and of English books printed abroad, 1475-1640*, 2 vol. (2ª ed., rev., Londres, 1976); Edward Arber, ed., *A transcript of the registers of the Company of Stationers of London 1554-1640*, 5 vol. (Londres, 1875–77); W. W. Greg, *A companion to Arber. Being a calendar of documents in Edward Arber's "Transcript of the registers of the Company of Stationers of London"* (Oxford, 1967); e, de Greg, *A bibliography of the English printed drama to the Restoration* (Londres, 1939). Para novos estudos importantes, ver, de Douglas A. Brooks, *From playhouse to printing house: drama and authorship in early modern England* (Cambridge, 2000); David Scott Kastan, *Shakespeare and the book* (Cambridge, 2001); Andrew Murphy, *Shakespeare in print: a history and chronology of Shakespeare publishing* (Cambridge, 2003); e Lukas Erne, *Shakespeare as literary dramatist* (Cambridge, 2003).

Cartas, diários e documentos oficiais elisabetanos

Ao longo do livro, deixei os elisabetanos falarem por si mesmos. Uma fonte valiosa que usei para muitas questões deste livro é o trabalho de Norman E. McClure, ed., *The letters*

of John Chamberlain, 2 vol. (Filadélfia, 1939). Também citei com frequência as cartas de Sir John Harington, reunidas por T. Park, ed., *Nugae antiquae*, 2 vol. (Londres, 1804); e por Norman E. McClure, ed., *The letters and epigrams of Sir John Harington* (Filadélfia, 1930). Outra excelente fonte da época é o astrólogo Simon Forman, especialmente seus relatos de casos não publicados – Biblioteca Bodleian MS 195 e MS 219 (Oxford). Também sou muito grato a Robyn Adams por localizar e transcrever os registros relevantes desses relatos. Para mais sobre Forman, ver, de Barbara Traister, *The notorious astrological physician of London: works and days of Simon Forman* (Chicago, 2001).

Turistas e embaixadores são uma fonte importante de informação, e usei muito o trabalho de Clare Williams, ed. e trad., *Thomas Platter's travels in England, 1599* (Londres, 1937); e o de Hans Hecht, ed., *Thomas Platters des Jungeren Englandfahrt im Jahre 1599* (Halle, 1929). Outros viajantes observadores incluem: Horace, conde de Oxford, trad., *Paul Hentzner's travels in England, during the reign of Queen Elizabeth* (Londres, 1797); G. W. Groos, trad. e ed., *The diary of Baron Waldstein: a traveller in Elizabethan England* (Londres, 1981); G. B. Harrison e B. A. Jones, trad. e ed., *De Maisse: a journal of all that was accomplished by Monsieur De Maisse ambassador in England from King Henri IV to Queen Elizabeth Anno Domini 1597* (Londres, 1931); o diário de Lupold von Wedel, em Victor von Klarwill, ed., T. H. Nash, trad., *Queen Elizabeth and some*

foreig-ners (Londres, 1928); e o "Diary of the journey of Philip Julius, Duke of Stettin-Pomerania, through England in the year 1602", ed. Gottfried von Bulow e Wilfred Powell, *Transactions of the Royal Historical Society*, n.s. 6 (1892), p. 1-67.

Assim como outros historiadores do período, fiz muitas pesquisas nas coleções de: Arthur Collins, ed., *Letters and memorials of State* (Londres, 1746); Thomas Birch, ed., *Memoirs of the reign of Queen Elizabeth*, 2 vol. (Londres, 1754); Edmund Sawyer, ed., *Memorials of affairs of state in the reigns of Q. Elizabeth and K. James I. Collected (Chiefly) from the original papers of the right honourable Sir Ralph Winwood*, 3 vol. (Londres, 1725). Outra fonte importante é John Nichols, ed., *The progresses and public processions of Queen Elizabeth*, 6 vol. (Londres, 1823). Ver também a singular e copiosa coleção de E. M. Tenison, *Elizabethan England*, 12 vol., especialmente o vol. 10 (1596-1598) e o vol. 2 (1599-1601) (Royal Leamington Spa, 1953; 1956).

Nenhuma história sobre esse ano seria possível sem os registros e calendários dos documentos oficiais, cuidadosamente editados, que constituem uma fonte importante de meu livro: especialmente o trabalho de Mary Anne Everett Green, ed., *Calendar of state papers domestic, Elizabeth, 1598-1601* (Londres, 1869); Ernest George Atkinson, ed., *Calendar of the state papers relating to Ireland, of the reign of Elizabeth, 1599 April-1600 February* (Londres, 1899); e o *Calendar of the state papers relating to Scotland and Mary,*

Queen of Scots, 1547-1603, vol. 13, (Edimburgo, 1969). Também usei de W. Noel Sansburry, ed., *Calendar of state papers, colonial: East Indies, 1513-1616* (Londres, 1862); Martin A. S. Hume, ed., *Calendar of letters and state papers relating to English affairs, preserved in... the Archives of Simancas,* vol. 4, Elizabeth I, 1587-1603 (Londres, 1899); e Horatio F. Brown, ed., *Calendar of state papers and manuscripts, relating to English affairs, existing in the archives and collections of Venice,* vol. 9, 1592-1603 (Londres, 1897).

Outras correspondências oficiais foram tiradas do trabalho de John Roche Dasent, ed., *Acts of the Privy Council*, vol. 29, 1598-1599 (Londres, 1905). Lamentavelmente, os registros do Privy Council do período crucial de 22 de abril de 1599 a 23 de janeiro de 1600 não sobreviveram. Para as questões escocesas, ver David Masson, ed., *Register of the Privy Council of Scotland*, vol. 4 (1599-1604) (Edimburgo, 1884). Uma de minhas fontes mais importantes para a política do governo é o trabalho de R. A. Roberts, ed., *H. M. C. Calendar of manuscripts, Salisbury,* parte 9 (Londres, 1902). Outros documentos familiares incluem: J. S. Brewer e William Bullen, ed., *Calendar of Carew manuscripts* (Londres, 1869); *H. M. C. 13th Report, Apendix, Part 4. The Manuscripts of Rye and Hereford Corporations* (Londres, 1892); G. Dyfnallt Owen, ed., *Calendar of the manuscripts of the most honourable the Marquesses of Bath*, vol. 5: *Talbot Dudley and Devereux papers, 1533-1659* (Londres, 1980); C. L. Kingsford, ed., *Report on the*

manuscripts of Lord De L'Isle and Dudley preserved at Penshurst Place, vol. 2 (Sidney Papers) (Londres, 1934); e *The manuscripts of His Grace the Duke of Rutland preserved at Belvoir Castle*, vol. 1 (Londres, 1888). Para a correspondência do conde de Essex, ver W. B. Devereux, ed., *Lives and letters of the Devereux, Earls of Essex*, 2 vol. (Londres, 1853). E para saber como a Inglaterra era vista no exterior, ver também Pauline de Chary, trad., *Fugger news-letters* (Londres, 1924); e as segundas séries, Victor von Klarwill, ed., e L. S. R. Byrne, trad. (Londres, 1926). Os decretos régios são citados do trabalho de Humphrey Dyson, ed., *A book containing all such proclamations as were published during the reign of the late Queen* (Londres, 1618). E para descrições resumidas das mais importantes figuras da corte, o trabalho de Sir Robert Naunton é incomparável: *Fragmenta regalia: or observations on the late Queen Elizabeth, her times, her favourites* (Londres, 1653).

HISTÓRIA ELISABETANA

Três figuras contemporâneas se destacam aqui: William Camden, *History of the Princess Elizabeth* (Londres, 1630); John Speed, *The history of Great Britain* (Londres, 1623); e John Stow, *The annales of England* (Londres, 1601). Também útil é o trabalho de Thomas Wilson, "The State of England, anno dom. 1600", ed. F. J. Fisher, em *Camden miscellany*, Camden Third Series, vol. 52 (Londres, 1936). Para panfletos, ver D. C.

Collins, *A hand-list of news pamphlets, 1590-1610* (Londres, 1941); para gravuras, ver, de Arthur M. Hinda, *Engravings in England in the sixteenth and seventeenth centuries*, 3 vol. (Cambridge, 1952); e para baladas, ver, de Andrew Clark, ed., *The Shirburn ballads, 1585-1616* (Oxford, 1907).

Para política interna, economia e política externa, além do livro de Bridgen, consultei *The reign of Elizabeth I: court and culture in the last decade* (Cambridge, 1995), bem como *Tudor England* (Oxford, 1988), de John Guy, e seu ensaio "Monarchy and counsel: models of the State", no livro editado por Patrick Collins, *The sixteenth century, 1485-1603* (Oxford, 2002), p. 113-42; D. M. Palliser, *The age of Elizabeth: England under the later Tudors, 1547-1603* (Londres, 1983); F. J. Levy, *Tudor historical thought* (San Marino, 1967); Penny Williams, *The later Tudors: England 1547-1603* (Oxford, 1995); Wallace T. McCaffrey, *Elizabeth I: war and politics, 1588-1603* (Princeton, 1992); R. B. Wernham, *The return of the armadas: the last years of the Elizabethan war against Spain 1595-1603* (Oxford, 1994); *The making of Elizabethan foreign policy, 1558-1603* (Berkeley, 1980); e *After the Armada: Elizabethan England and the struggle for Western Europe, 1588-1595* (Oxford, 1984); Norman Jones, *The birth of the Elizabethan Age: England in the 1560s* (Oxford, 1994); e Mervyn James, *Society, politics and culture. Studies in early modern England* (Cambridge, 1986). Edward P. Cheney, *A history of England: from the defeat of the Armada to the death of Elizabeth*, 2 vol. (Nova York, 1926) também é útil. E para

informação sobre quem governava a Inglaterra, ver, de Arthur F. Kinney, *Titled Elizabethans: a directory of Elizabethan State and Church officers and knights, with peers of England, Scotland, and Ireland, 1558-1603* (Hamden, Conn., 1973).

Minha compreensão sobre a história social do período foi formada pelos seguintes livros: J. A. Sharpe, *Early modern England: a social history* (1987); Lawrence Stone, *The family, sex and marriage in England 1500-1800* (Nova York, 1977); e *The crisis of the aristocracy, 1558-1641* (Oxford, 1965); David Cressy, *Birth, marriage, and death: ritual, religion, and the life-cycle in Tudor and Stuart England* (Oxford, 1997); Ian W. Archer, ed., *Religion, politics, and society in sixteenth-century England* (Cambridge, 2003), e seu livro *The pursuit of stability: social relations in London* (Cambridge, 1991); Steve Rappaport, *Worlds within worlds: the structure of life in sixteenth-century London* (Cambridge, 1989); Peter Burke, "Popular culture in seventeenth-century London", em *The London Journal*, 3 (1977), p. 143-62; A. B. Appleby, *Famine in Tudor and Stuart* (Stanford, 1978); A.L. Beier, *Masterless men: the vagrancy problem in England 1560-1640* (Londres,1985); Martin Ingram, *Church, courts, sex and marriage in England 1570-1640* (Cambridge, 1987); e Paul Slack, *The impact of plague on Tudor and Stuart England* (Londres, 1985). O livro de G. B. Harrison, *A last Elizabethan journal, being a record of those things most talked of during the years 1599-1603* (Londres, 1933), oferece um resumo cronológico.

Para a história religiosa da pós-Reforma, ver, especialmente: John Strype, *Annals of the English Reformation*, 4 vol. (Oxford, 1824); Patrick Collinson, *The Elizabethan puritan movement* (Londres, 1963) e "William Shakespeare's religious inheritance and environment", em *Elizabethan essays* (Londres, 1994); Eamon Duffy, *The stripping of the altars: traditional religion in England c. 1400-c. 1580* (New Haven, 1992); J. J. Scarisbrick, *The Reformation and the English people* (Oxford, 1984); Christopher Haigh, *The English Reformation revised (*Cambridge, 1987); David Cressy, *Bonfires and bells: national memory and the Protestant calendar in Elizabethan and Stuart England* (Londres, 1989); e Ronald Hutton, *The rise and fall of merry England: the ritual year 1400-1700* (Oxford, 1994).

Prefácio

Minha definição sobre a sequência e as datas das peças de Shakespeare em 1599 é resultado do consenso crítico corrente. Embora não haja unanimidade, existe certamente mais concordância sobre essas peças – por causa da informação disponível que ajuda a precisar as datas – que sobre a maioria das obras de Shakespeare. Todos concordam que as quatro peças foram escritas depois do outono de 1598, quando Francis Meres listou a maioria das peças existentes de Shakespeare na obra *Pallidis Tamia: wit's treasury* (Londres, 1598). A alusão ao conde de Essex no coro do ato V ("o general de nossa abençoada princesa") levou a maioria dos

editores a colocar *Henrique V* na primeira metade de 1599. Platter assistiu a *Júlio César* no Globe em setembro de 1599, e os estudiosos concluíram que ela fora escrita na primavera ou no verão daquele ano. Junto com *Henrique V* e as duas peças de 1598 – *Every man in his humor,* de Ben Jonson, e *Muito barulho por nada,* de Shakespeare –, *Do jeito que você gosta* apareceu numa anotação especial no Register of the Stationers no dia 4 de agosto de 1600, com a instrução "para ser sustada" (atrasada, ou mesmo suspensa, embora exista pouco consenso sobre esse documento intrigante). Alguns críticos a datam do começo de 1599, outros, do início de 1600. A partida de Kemp e a chegada de Armin na companhia de Shakespeare, e o aparecimento na peça de uma canção que provavelmente foi impressa em 1599 (durante "as férias") pelo compositor Thomas Morley, que apareceu no primeiro livro de Morley, *First book of Ayres*, apoia a mudança da data para o final de 1599, depois de *Henrique V* e *Júlio César*. Para a data de *Hamlet* (pelo menos a primeira versão que serviu de base para o Segundo Quarto) no final de 1599, ver a edição de Harold Jenkin junto com E. A. J. Honigmann, "The date of *Hamlet*", *Shakespeare Survey*, 9 (1956), p. 24-34. Corroboração mais recente acerca dessa posição, baseada na influência de Hamlet sobre peças contemporâneas, pode ser encontrada em Charles Cathcart, "*Hamlet:* date and early afterlife", em *Review of English Studies*, 52 (2001), p. 341-59. Os capítulos que seguem proverão mais corroboração adicional, algumas internas, outras históricas, algumas relacionadas com a

definição de papéis na peça, para a data e a sequência que ofereço. É provável que Shakespeare estivesse pensando em mais de uma dessas peças ao mesmo tempo (e talvez até as delineando), dada a extensão em que elas aludem umas às outras, como se conversassem entre si. Para um apanhado das sequências e das datas, ver Wells e Taylor, *A textual companion.*

Também é necessária uma informação sobre o que constitui o começo e o fim de um ano. Do final do século XII até 1752, o ano civil ou legal na Inglaterra começava oficialmente no Dia de Nossa Senhora, 25 de março, o dia que comemora a Anunciação, nove meses antes do Natal. Mas isso não era universalmente seguido: nos almanaques, por exemplo, o ano começava no dia 1º de janeiro. Enquanto escritores e editores elisabetanos consideravam 1º de janeiro como o começo do ano novo, outros não o faziam. Já em 1600, quase toda a Europa adotara o dia 1º de janeiro como o começo do ano (a Rússia, a Toscana e a Inglaterra e suas colônias somente o adotaram no século XVIII).

Os problemas da definição de datas envolviam outra diferença entre a Inglaterra e a maioria dos calendários gregorianos até 1752 – o que significava que, durante a época da vida de Shakespeare, havia uma diferença de dez dias entre datas na França e, digamos, na Inglaterra. Desse modo, quando Thomas Platter, que parece ter presumido erroneamente que a Inglaterra vivia sob um calendário gregoriano, registrou que viu uma produção de *Júlio César* em

Londres no dia 21 de setembro, a data real na Inglaterra era 11 de setembro. Corrigi essa e outras instâncias para a data exata na Inglaterra de Shakespeare. Desnecessário dizer, a definição legal das datas alterava outros ritmos do calendário: as quatro estações, o ano religioso da Igreja, o calendário da corte, as temporadas teatrais, o ano do reinado, o funcionamento das cortes jurídicas e, mais importante, o ciclo do ano agrícola. E tudo isso competia com os eventos pessoais: nascimento, aniversários variados, morte de entes queridos e assim por diante.

Para uma crítica devastadora de biografias que parecem uma versão romantizada da vida dentro da obra (de onde tirei minhas citações de Coleridge e Delius, o escritor anônimo do século XIX), ver C. J. Sisson, "The mythical sorrows of Shakespeare", Annual Shakespeare lecture of the British Academy, 1934, do *Proceeding of the British Academy*, vol. 20 (Londres, 1934). E para um texto que expõe as tendências românticas na discussão de possíveis retratos de Shakespeare, ver, de Stephen Orgel, "History and biography", em seu livro *Imagining Shakespeare: a history of texts and visions* (Nova York, 2003), p. 65-84. Consultei "An attempt to ascertain the order in which the plays of Shakespeare were written", de Edmond Malone, publicado pela primeira vez em 1778, na versão publicada no primeiro volume de sua edição de *The plays and poems of William Shakespeare*, 16 vol. (Dublin, 1794).

Para o comentário de Platter, ver *Thomas Platter's travels in England*, 1599. Para as observações de Ben Jonson, John Ward e John Aubrey e para alusões contemporâneas em geral, ver o volume 2 de E. K. Chambers, *William Shakespeare: facts and problems*.

Prólogo

Sobre as condições climáticas e os registros de bilheteria, ver Stow, *Annales*, e, de Henslowe, *Diary*. A Inglaterra era uns poucos graus mais fria na época de Shakespeare, vivenciando, como a maior parte da Europa, o que os cientistas se referem como "uma pequena era glacial". Para registros sobre a construção do Globe, ver, além da obra de Halliwell-Phillipps, *Outlines of the life of Shakespeare*; Charles G. Wallace, *The first London thea- tre: materials for a history* (Lincoln, Neb., 1913); Irwin Smith, "Theatre into Globe", *Shakespeare Quarterly*, 3 (1952), p. 113-20; Herbert Berry, ed., *The first public playhouse: the theatre in Shoreditch* (Montreal, 1979); e, de Charlotte Carmichael Stopes, *Burbage and Shakespeare's stage* (Londres, 1913).

Sobre o número dos espectadores, ver o apêndice II da obra de Martin Butler, *Theatre and crisis, 1632-1642* (Cambridge, 1984). Os nomes dos dramaturgos nos registros de Henslowe para 1598 (mais o de Shakespeare) foram corroborados no livro de Francis Mere, *Palladis Tamia* (Londres, 1958). Entre "os melhores para a tragédia", Meres inclui Shakespeare,

Drayton, Chapman, Dekker e Jonson. E, entre "os melhores para a comédia", ele inclui Shakespeare, Heywood, Munday, Chapman, Porter, Wilson, Hathaway e Chettle. Meres também elogia as comédias do conde de Oxford. E ao passo que existe uma evidência limitada sobre o flerte de outros aristocratas com a dramaturgia (Fulke Greville escreveu textos sensíveis nessa época, e o conde de Derby escreveu algumas comédias no verão de 1599 para a companhia que ele patrocinava no Boar's Head Inn), não existe evidência de que Oxford, Derby ou outros nobres tenham feito parte do que era necessariamente um grupo bastante reduzido de dramaturgos atuantes.

Sobre os tópicos nas peças de Shakespeare, ver David Bevington, *Tudor drama and politics* (Cambridge, Mass., 1968); Robert J. Fehrenbach, "When Lord Cobham and Edmund Tilney 'were at odds': Oldcastle, Falstaff and the date of *I Henry IV*", *Shakespeare Studies*, 9 (1986),p. 87-102; Barbara Freedman, "Shakespearean chronology, ideological complicity, and floating texts: something is rotten in Windsor", em *Shakespeare Quarterly*, 45 (1994), p. 190-210; e Gary Taylor, "William Shakespeare, Richard James and the House of Cobham", em *Review of English Studies*, 38 (1987), p. 334-54. Para mais sobre Cobham, ver especialmente, de David McKeen, *A memory of honour: the life of William Brooke, Lord Cobham*, 2 vol. (Salzburg, 1986); Paul Whitefield White, "Shakespeare, the Cobhams, and the dynamics of theatrical patronage", em *Shakespea- re, and theatrical patronage in early*

modern England, ed. Paul Whitefield White e Suzanne R. Westfall (Cambridge, 2002), p. 64-89; e James P. Bednarz, "Biographical politics: Shakespeare, Jonson, and the Oldcastle controversy", *Ben Jonson Journal II* (2004), p. 1-20.

As autoridades clássicas sobre a censura elisabetana são os dois livros de Richard Dutton, *Mastering the revels: the regulation and censorship of English Renaissance drama* (Iowa City, 1991), e *Licensing, Censorship, and authorship in early modern England* (Nova York, 2000); e Janet Clare, "*Art made tongue-tied by authority": Elizabethan and Jacobean dramatic censorship* (Manchester. 1990). Ver também: Andrew Hadfield, ed., *Literature and censorship in Renaissance England* (Nova York, 2001).

Sobre Shakespeare e o patrocínio, além de muitos ensaios importantes na obra editada por Paul Whitefield White e Suzanne R. Westfall, *Shakespeare and theatrical patronage in early modern England*; ver, de Peter Davison, "Commerce and patronage: the Lord Chamberlain's Men's tour of 1597", em Grace Ioppolo, ed., *Shakespeare performed: essays in honor of R. A. Foakes* (Newark, 2000), p. 56-71; Charlotte Carmichael Stopes, *The life of Henry, third Earl of Southampton, Shakespeare's patron* (Cambridge, 1922); e G. P. V. Akrigg, *Shakespeare and the Earl of Southampton* (Londres, 1968). Sobre o brasão de armas de Shakespeare, ver C. W. Scott-Giles, *Shakespeare's heraldry* (Londres, 1950); Chambers, *Facts and problems*; além de Katherine Duncan-Jones, *Ungentle*

Shakespea- re. Sobre os dramaturgos e sua colaboração, além do *Diary and tutter's documents of the Rose*, de Henslow; ver também J. M. Nosworthy, "Notes on Henry Porter", em *Modern Language Review*, 35 (1940), p. 517-21; e de Leslie Hotson, "The adventure of the single rapier, em *Atlantic Monthly*, 148 (1931), p. 26-31. E sobre Philip Henslowe, ver: Bernard Beckerman, "Philip Henslowe", em Joseph W. Donohue Jr., ed., *The theatrical manager in England and America* (Princeton, 1971); e S. P. Cerasano, "The patronage network of Philip Henslowe and Edward Alleyn", em *Medieval and Renaissance Drama in England*, 13 (2000), p. 82-92.

INVERNO

1. Uma batalha de vontades

Para a arquitetura e os tesouros do Whitehall Palace, confiei nos detalhados relatos de Platter, Hentzner, Waldheim e outros turistas estrangeiros e nas obras de: Simon Thurley, *Whitehall Palace: an architectural history of the royal apartments, 1240-1698* (New Haven, 1999), e *The royal palaces of Tudor England* (New Haven, 1993); Ian Dunlop, *The palaces and progresses of Elizabeth I* (Londres, 1962); Sir Oliver Millar, *The inventories and valuations of the king's goods 1649-51* (Londres, 1972), e *Tudor, Stuart, and early Georgian pictures in the collection of H. M. the Queen* (Londres, 1963); G. S. Dugdale, *Whitehall through the centuries* (Londres, 1950); do London Country

Council, *Survey of London*, a paróquia de St. Margaret, Westminster – parte II, vol. 1, Vizinhança de Whitehall (Londres, 1930); e o pouco conhecido e maravilhoso poema de Henry Glapthorne, *White-Hall: a poem* (Londres, 1643). Sobre a movimentação de Elizabeth de palácio em palácio, ver Nichols, ed., *The progresses and public processions of Queen Elizabeth*; de John Astington, *English court theatre*; e, de Mary Hill Cole, *The portable queen: Elizabeth I and the politics of ceremony* (Amherst, 1999).

Para o relacionamento de Shakespeare com Kemp, usei, sobretudo, a obra de David Wiles, *Shakespeare's clown: actor and text in the Elizabethan playhouse* (Cambridge, 1987). Ver, também, do próprio Kemp, *Kemps' nine days' wonder: performed in a dance from London to Norwich* (Londres, 1600); e H. D. Gray, "The roles of William Kemp", em *Modern Language Review*, 25 (1930), p. 261-73; Joseph Allen Bryant Jr., "Shakespeare's Falstaff and the mantle of Dick Tarlton", em *Studies in Philology*, 51 (1954), p. 149-62; George Walton Williams, "The text of *2 Henry IV:* facts and problems", em *Shakespeare Studies*, 9 (1976), p. 173-82; John Dover Wilson, *The fortune of Falstaff* (Cambridge, 1943); e de Leslie Hotson, *Shakespeare's sonnets dated and other essays* (Nova York, 1949). Para a jiga, ver, de Charles R. Baskervill, *The Elizabethan jig* (Chicago, 1929). Para a referência ao canto da jiga de Kemp, ver "Satire 5", Everard Guilpin, *Skialetheia* (1598), ed. D. Allen Carroll (Chapel Hill, 1974). Ver também Melissa D.

Aaron, "The Globe and *Henry IV* as business document", em *Studies in English literature*, 40 (2000), p. 277-92. Para a anedota com Shakespeare, Burbage e a mulher do cidadão, ver *The diary of John Manningham,* Robert Parker Sorlein, ed. (Hanover, N. H., 1976).

Para o epílogo revisado de *Henrique IV, parte 2,* consultei A. R. Humphries, ed., *The second part of King Henry IV* (Londres, 1966); Giorgio Melchiori, *The second part of King Henry IV* (Cambridge, 1989); René Weis, *Henry IV, part 2* (Oxford, 1998); e, de Mathias A. Shaaber, ed., *A new variorum edition of Shakespeare: the second part of Henry the Fourth* (Filadélfia, 1940). Apesar do antigo consenso de que o epílogo, conforme foi impresso, contém dois ou três discursos distintos (e a sugestão dos editores mais antigos de que os oradores eram o próprio Shakespeare), críticos e biógrafos de Shakespeare ignoraram seu significado.

2. Um grande golpe na Irlanda

Para a Apologia de Essex, ver Robert Devereux, segundo conde de Essex, *An apology of the Earl of Essex* [...] *penned by himself, in anno 1598* (Londres, 1603). Para a poesia de Essex, ver Steven W. May, *The Elizabethan courtier poets: the poems and their contexts* (Columbia, 1991) e seu "The poems of Edward De Vere, seventeenth Earl of Oxford, and Robert Devereux, se- cond Earl of Essex", em *Studies in Philology* (1980). O trabalho de referência sobre Essex na corte é de

Paul E. J. Hammer, *The polarization of Elizabethan politics: the political career of Robert Devereux, second Earl of Essex, 1585–1597* (Cambridge, 1999). Relatos biográficos mais antigos de Essex incluem o de E. A. Abbott, *Bacon and Essex* (Londres, 1877); G. B. Harrison, *The life and death of Robert Devereux, Earl of Essex* (Nova York, 1937); Robert Lacey, *Robert, Earl of Essex* (Nova York, 1971); e Lacey Baldwin Smith, *Treason in Tudor England* (Londres, 1986). Ainda vale a pena ler a obra maravilhosamente engajada, embora datada, de Lytton Strachey, *Elizabeth and Essex* (Londres, 1928).

Para a vida de Elizabeth I, usei as seguintes obras: Carole Levin, *"The heart and stomach of a king": Elizabeth I and the politics of sex and power* (Filadélfia, 1994); Susan Frye, *Elizabeth I: the competition for representation* (Oxford, 1993); Clark Hulse, *Elizabeth I: ruler and legend* (Urbana, 2003); Georgianna Ziegler, ed., *Elizabeth I: then and now* (Washington, D.C., 2003); David Loades, *Elizabeth I* (Londres, 2003); Alison Plowden, *Elizabeth regina: the age of triumph, 1588–1603* (Londres, 1980); Julia M. Walker, ed., *Dissing Elizabeth: negative representations of gloriana* (Durham, 1998). Para seus escritos, ver, de Leah S. Marcus, Janel Mueller e Mary Beth Rose, ed., *Elizabeth I collected works* (Chicago, 2000); e G. B. Harriosn, ed., *The letters of Queen Elizabeth I* (Westport, Conn., 1981).

Para as carreiras de Burghley e seu filho Robert Cecil, ver, de Conyers Read, *Lord Burghley and Queen Elizabeth* (Nova

York, 1960) e *Mr. Secretary Cecil and Queen Elizabeth* (Nova York, 1955); de Michael A. R. Graves, *Burghley: William Cecil, Lord Burghley* (Londres, 1998). E para a vida do lorde do almirantado, ver Robert W. Kenny, *Elizabeth's admiral: the political career of Charles Howard, Earl of Nottingham 1536-1624* (Baltimore, 1970).

A literatura sobre a Irlanda elisabetana é imensa. Para relatos contemporâneos, além dos atos do Privy Council e de vários documentos do Estado para a Inglaterra e a Irlanda, ver: Sir James Perrott, *The chronicle of Ireland 1584-1608*, ed., Herbert Wood (Dublin, 1933); Fynes Morison, *an itinerary* (Londres, 1617; reimpressão, 4 vol., Glasgow, 1907); William Farmer, "Annals of Ireland from the year 1594 to 1613", ed. C. Litton Falkiner, *English Historical Review*, 22 (1907), p. 104-30 e 527-52; Robert Payne, *A brief description of Ireland* (1589), reimpressão, em *Irish Archaeological Society,* 1 (1841), p. 1-14; John Dimmok, *A treatice of Ireland*, trans- crito por J. C. Halliwell, ed. Richard Butler, na *Irish Archaeological Society* (Dublin, 1842), p. 1-90; Anônimo, *The supplication of the blood of the English most lamentably murdered in Ireland* (1598); Willy Maley, ed., *Analecta hibernica,* 36 (1994), p. 3-91; vol. 6; de John O'Donovan, ed., *Annals of the kingdom of Ireland by the four masters* (Dublin, 1856; 3ª ed., reimpressão, 1990); M. J. Byrne, trad., *The Irish war of defence 1598-1600: extracts from the "De Hibernia Insula Commenatarius" of Peter Lombard, Archbishop of Armagh* (Cork, 1930); M. J. Byrne, ed. e trad.,

Ireland under Elizabeth: chapters towards a history of Ireland in the reign of Elizabeth. Being a portion by Don Philip O'Sullivan Bear (Dublin, 1903); e Thomas Gainsford, *The true and exemplary and remarkable life of the Earle of Tirone* (Londres, 1619).

Para modernas discussões sobre a Irlanda elisabetana, ver, de David B. Quinn, *The Elizabethans and the Irish* (Ithaca, 1966), e também " 'A discourse on Ireland' (*circa* 1599): A sidelight on English colonial policy", em *Proceedings of the Royal Irish Academy*, 47 (1942), p. 151-66; Alfred O'Rahilly, *The massacre at Smerwick (1580)* (Cork, 1938); Nicholas Canny, *Making Ireland British 1580-1650* (Oxford, 2001); John McGurk, *The Elizabethan conquest of Ireland: the 1590s crisis* (Manchester, 1997); Lindsay Boyton, *The Elizabethan militia: 1558-1638* (Londres, 1967); Anthony J. Sheehan, "The overthrow of the plantation of Munster in october 1598", em *The Irish Sword*, 15 (1982-83), p. 11-22; Richard Bagwell, *Ireland under the Tudors* (Londres, 1890); Andrew Hadfield, "The naked and the dead: Elizabethan perceptions of Ireland", em *Travel and drama in Shakespeare's time*, ed., Jean-Pierre Marquelot e Michèle Willems (Cambridge, 1996), p. 32-54; Brendan Bradshaw, Andrew Hadfield e Willy Maley, ed., *Representing Ireland: literature and the origins of conflict, 1534-1660* (Cambridge, 1993).

Para o cenário militar da campanha de Essex, ver especialmente L. W. Henry, "Contemporary sources for Essex's lieutenancy in Ireland, 1599", em *Irish Historical*

Studies, 2 (1958-59), p. 8-17; Cyrill Falls, *Elizabeth's Irish wars* (Londres, 1950); C. G. Cruickshank, *Elizabeth's army* (2ª ed., Oxford, 1966); Hiram Morgan, *Tyrone's rebellion: the outbreak of the nine years war in Tudor* (Suffolk, 1993); G. A. Hayes-McCoy, "The army of Ulster, 1594-1601", *The Irish Sword*, 1 (1949-53), p. 105-17; e Paul E. J. Hammer, *Elizabeth's wars: war, government and society in Tudor England, 1544-1604* (New York, 2003). Sobre a proibição de teatros públicos em 1602, ver Isaac Herbert Jeayes, ed., *The letters of Philip Gawdy* (Londres, 1906).

3. Enterro em Westminster

Sobre a abadia de Westminster e o túmulo de Henrique V, ver Arthur Penrhyn Stanley, *Historical memorials of Westminster Abbey,* 2 vol. (5ª ed., Nova York, 1882); Lawrence E. Tanner, *The history and treasures of Westminster Abbey* (Londres, 1953); e James Hamilton Wylie, *The reign of Henry the Fifth*, 2 vol. (Cambridge, 1919).

Sobre a vida de Edmund Spenser, seus escritos sobre a Irlanda e sua morte e o funeral em Londres, ver: Edwin Greenlaw, Charles Grosvenor Osgood, Frederick Morgan Padelford e Ray Heffner, ed., *The works of Edmund Spenser: a variorum edition*, 2 vol. (Baltimore, 1932-49); Edmund Spenser, *A view of the state of Ireland*, ed., Andrew Hadfield e Willy Maley (Oxford, 1997); Alexander C. Judson, *The life of Edmund Spenser* (Baltimore, 1945); Richard Rambuss,

"Spenser's lives, Spenser's careers", em *Spenser's life and the subject of biography*, ed., Judith H. Anderson, Donald Cheney e David A. Richardson (Amherst, 1996), p. 1-17; Willy Maley, *A Spenser chronology* (Londres, 1994), e *Salvaging Spenser: colonialism, culture and identity* (Nova York, 1997); Andrew Hadfield, *Edmund Spenser's Irish experience: wilde fruit and salvage soyl* (Oxford, 1997); A. C. Hamilton, ed., *The Spenser encyclopedia* (Toronto, 1990); Herbert Berry and E. K. Timings, "Spenser's Pension", *Review of English Studies*, (1960), p. 254-59; Roderick L. Eagle, "The search for Spenser's grave", em *Notes and Queries*, 201 (1956), p. 282-83; Lisa Jardine, "Encountering Ireland: Gabriel Harvey, Edmund Spenser, and English colonial adventures", em *Representing Ireland*, p. 60-75; e William Wells, ed., *Spenser allusions in the sixteenth and seventeenth centuries*, compilado por Ray Heffner, Dorothy E. Mason, e Frederick M. Padelford (Chapel Hill, 1972).

Para a relação de Shakespeare com Spenser, ver vol. 2 de Edmund Malone, *The plays and poems of William Shakespeare* (Londres, 1821); o verbete na *The Spenser encyclopedia;* James P. Bednarz, "Imitations of Spenser in *A midsummer night's dream*", em *Renaissance Drama*, 14 (1983), p. 79-102; Patrick Cheney, "Shakespeare's sonnet 106, Spenser's National Epic, and Counter-Petrarchism", em *English Literary History*, 31 (2001), p. 331-64. Dois livros úteis: de Christopher Highley, *Shakespeare, Spenser, and the crisis in Ireland* (Cambridge, 1997); e de David J. Baker, *Between nations:*

Shakespeare, Spenser, Marvell, and the question of Britain (Stanford, 1997).

4. Um sermão em Richmond

Sobre o palácio Richmond, além dos relatos de viajantes, usei o trabalho de Simon Thurley, *The royal palaces of Tudor England*; Ian Dunlop, *Palaces and progresses of Elizabeth I*; e a comunicação de Stephen Pasmore à Richmond Local Historical Society, *The life and times of Queen Elizabeth I at Richmond Palace* (Londres, 1992).

Para o epílogo, ver, de William A. Ringler e Steven W. May, "An epilogue possibly by Shakespeare", em *Modern Philology*, 70 (1972), p. 138-39. Ele foi descoberto em 1972, quando Steven May o encontrou num livro de Henry Stanford, que servia ao camareiro-mor. Ver também, de Steven W. May, ed., *Henry Stanford's anthology* (Nova York, 1988); e Kuliet Dusinberre, "Pancakes and a date for *As you like it*", em *Shakespeare Quarterly*, 54 (2003), p. 371-405. Sobre os prólogos e epílogos teatrais elisabetanos, ver Tiffany Stern, "A small-beer-health to his second day: playwrights, prologues, and first performances in the early modern theater", em *Studies in Philology*, 101 (2004), p. 172-99.

Sobre o transporte de Richmond a Londres: a experiência de Thomas Platter, que visitou Richmond com alguns amigos em outubro de 1599, mostrou que era possível voltar no mesmo dia à tarde. O grupo de Platter chegou a Richmond de carruagem. Platter escreve que seu grupo foi "convidado a

almoçar na corte. Mas, como estávamos receosos de que uma demora nos impedisse de voltar para Londres no mesmo dia como desejávamos, pedimos desculpas e almoçamos numa estalagem na vila. Depois do almoço, voltamos serenamente de carruagem para nossa hospedagem em Londres". Não teria demorado muito para Shakespeare e seus colegas voltarem para Londres à tarde.

Sobre Lancelot Andrewes, ver seu *Ninety-six sermons* (Londres, 1629); o vol. 2 de J. P. Wilson e James Bliss, *The works of Lancelot* (Londres, 1841-54); F. O. White, *Lives of the Elizabethan* (Londres, 1898); e Paul A. Welsby, *Lancelot Andrewes, 1555-1626* (Londres, 1958). E sobre as pregações na corte, incluindo os sermões de Rudd para Elizabeth, ver o excelente livro de Peter E. McCullough, *Sermons at court: politics and religion in Elizabethan and Jacobean preaching* (Cambridge, 1998).

5. Bando de irmãos

Para a prática de fixar cartazes das peças teatrais nos postes, ver o prólogo de *A warning for fair women* (Londres, 1599). Para como as peças eram anunciadas, ver o livro de Tiffany Stern, *The fragmented palytext in Shakespearean England.* Para o texto e uma discussão sobre a dívida de Shakespeare à peça anônima *The famous victories of Henry the Fifth*, ver, de Peter Corbin e Douglas Sedge, ed., *The Oldcastle controversy: "Sir John Oldcastle, Part I" and "The famous victories of Henry V"* (Manchester, 1991).

Para a peça *Henrique V*, de Shakespeare, e a Irlanda, ver, além da edição da peça por Gary Taylor: de Andrew Murphy, "Shakespeare's Irish history", em *Literature and history*, 5 (1996), p. 38-59; D. Plunckett Barton, *Links between Ireland and Shakespeare* (Dublin, 1919); Joel B. Altman, "'Vile participation': the amplification of violence in the thea- ter of *Henry V*", em *Shakespeare Quarterly*, 42 (1991), p. 1-32; Michael Neill, "Broken English and Broken Irish: nation, language, and the optic of power in Shakespeare's histories", em *Putting history to the question* (Nova York, 2000), p. 339-72; Nick de Somogyi, *Shakespeare's theater of war* (Aldershot, 1998); Charles Edelamn, *Shakespeare's military language: a dictionary* (Londres, 2000); Anthony Dawson, "The arithmetic of memory: Shakespeare's theatre and the national past", em *Shakes- peare Survey*, 52 (1999), p. 54-67; Jonathan Baldo, "Wars of memory in *Henry V*", em *Shakespeare Quarterly*, 47 (1996), p. 132-59; Harold H. Davis, "The military career of Thomas North", em *Huntington Library Quarterly*, 12 (1949), p. 315-21; Paul A. Jorgensen, *Shakespeare's military world* (Berkeley, 1956); a coleção de Mark Thornton Burnett e Ramona Wray, *Shakespeare and Ireland: history, politics, culture* (Basingstoke, 1997), especialmente Andrew Murphy, "Tish ill done: *Henrique V* and the politics of editing", p. 213-34. E para "Calen o custore me", ver Clement Robinson, *A handful of pleasant delights* (Londres, 1584). Sobre questões textuais e a censura,

ver, de Annabel Patterson, "Back by popular demand: the two versions of *Henry V*", em *Renaissance Drama*, 19 (1988), p. 29-62. Ver também, de John Norden, *A prayer for the prosperous proceedings and good success of the Earle of Essex and his companies, in their present expedition in Ireland against Tyrone* (Londres, 1599). E para o verbete do dicionário de John Florio, ver seu *Queen Anne's new world of words* (Londres, 1611).

A história de Lewis Gilbert, que voltou aleijado das guerras irlandesas, é resumida por James O. Halliwell, em *A descriptive calendar of the ancient manuscripts and records in the possession of the Corporation of Stratford-upon- -Avon.* Registros adicionais detalhando seu destino podem ser encontrados nos Stratford Archives: BRU 15/12 e BRU 15/5.

PRIMAVERA

6. Nasce o Globe

Sobre Southwark e as garantias de liberdade na época de Shakespeare, além de Stow, *Survey of London*, ver H. E. Malden, ed., *The Victoria history of the counties of England: Surrey*, vol. 4 (Londres, 1912); Steven Mullaney, *The place of the stage* (Chicago, 1988); Jeremy Boulton, *Neighbourhood and society: a London suburb in the seventeenth century* (Cambridge, 1987); e David J. Johnson, *Southwark and the city* (Londres, 1969). Sobre a mudança de Shakespeare para o Bankside, ver Chambers, *Facts and problems;* e Michael Wood, *In search of Shakespeare*. Existe uma possibilidade de que Shakespeare

possa ter vivido mais a oeste do Bankside, em algum momento depois de 1596, talvez perto do Paris Garden ou, se um documento revisto por Malone está correto, perto do Bear Garden; se aconteceu assim, significou uma distância considerável para o Theatre.

Sobre a localização e a arqueologia do Globe, ver: W. W. Braines, *The site of the Globe playhouse, Southwark* (2ª ed., Londres, 1924); Sir Howard Roberts e Walter H. Godgrey, ed., *Survey of London: Bankside*, vol. 22 (Londres, 1950). De Simon Blatherwick e Andrew Gurr, "Shakespeare's factory: archaeological evaluations on the site of the Globe Theatre at 1/15 Anchor Terrace, Southwark Bridge Road, Southwark", em *Antiquity*, 66 (1992), p. 315-33; junto de três artigos subsequentes de Blatherwick, "The archaeological evaluation of the Globe playhouse", em J. R. Mulryne e Margaret Shewring, ed., *Shakespeare's Globe rebuilt* (Cambridge, 1997), p. 67-80; "Archaeology update: four playhouses and the Bear Garden", em *Shakespeare Studies*, 30 (2002), p. 74-83; e "The archaeology of entertainment: London's Tudor and Stuart playhouses", em *London under ground: the archaeology of a city*, ed., I. Haynes, H. Sheldon e L. Hanigan (Oxford, 2000), p. 252-71. Sobre as comunidades no Bankside perto dos teatros, ver, de William Ingram, "Neere the playe house: The Swan Thea- ter and community blight", em *Renaissance Drama*, n. s. 4 (1971), p. 53-68, além de "The Globe playhouse and its neighbors in 1660", em *Essays in Theatre*, 2 (1984), p. 63-72.

Sobre o projeto do Globe, o estudo que foi balizado de início pelos planos de construir uma réplica no Bankside e depois pelas recentes descobertas das fundações do Rose e do Globe, ver: John Cranford Adams, *The Globe playhouse: its design and equipment* (Cambridge, Mass., 1942); John Orrell, *The human stage: English theatre design, 1567-1640* (Cambridge, 1988): Andrew Gurr, Ronnie Mulryne e Margaret Sherwing, ed., *The design of the Globe* (International Globe Centre, 1993); J. R. Mulryne e Margaret Sherwing, ed., *Shakespeare's Globe rebuilt* (Cambridge, 1977); Franklin J. Hildy, "If you build it they will come: the reconstruction of Shakespeare's Globe gets underway on the Bankside in London", em *Shakespeare Bulletin*, 10 (1992), p. 5-9; e Gabriel Egan, "Reconstructions of the Globe: a retrospective", em *Shakespeare Survey*, 52 (1999), p. 1-16. John Gleason, no artigo "New questions about the Globe", no *Times Literary Suplement* (26 de setembro de 2003), se baseia em novos dados científicos para revisar afirmações anteriores sobre as dimensões do Globe. Para um relato especulativo de quando o Globe foi inaugurado, ver, de Steve Sohmer, *Shakespeare's mystery play: the opening of the Globe Theatre, 1599* (Manchester, 1999).

Sobre como o Globe foi construido, ver Balthazar Gerbier, *Counsel and advise to all builders* (Londres, 1663), um relato ricamente informativo sobre antigas práticas de construção; Irwin Smith, "Theatre into Globe"; John Orrel, "Building the Fortune", em *Shakespeare Quarterly*, 44 (1993), p. 127-44; e

Mary Edmond, "Peter Street, 1553-1609: builder of Playhouse", em *Shakespeare Survey*, 45 (1992), p. 101-14. Sobre os planos de John Wolfe para construir um teatro, ver John Cordy Jeaffreson, ed., *Middle- sex County Records*, vol. 1 (Londres, 1878).

7. Queima de livros

Além do ensaio de Dutton sobre Hayward em *Licensing, censorship, and authorship in early modern England* (e a obra de Dutton e Clare sobre a censura em geral), ver, para a proibição do bispo, em particular Richard A. McCabe, "Elizabethan satire and the bishops' ban of 1599", em *Yearbook of English Studies*, 2 (1981), p. 188-93; e Linda Boose, "The 1599 bishops' ban, Elizabethan pornography, and the sexualization of the Jacobean State", em Richard Burt e John Michael Archer, ed., *Enclosure acts: sexuality, property, and culture in early modern England* (Ithaca, 1994), p. 185-200. Sobre a censura nesses anos, ver também James R. Siemon, "Word itself against the word: close readings after Voloshinov", em *Shakespeare reread: the texts in new contexts*, ed. Russ McDonald (Ithaca, 1993), p. 226-58; e Ernest Kuhl, "The Stationers' Company and censorship 1599-1601", *The Library* 4th *series*, vol. 9 (1928-29), p. 388-94.

Qualquer estudo sobre a obra *History*, de Hayward, começa com a extraordinária edição de John Manning, *The first and second parts of John Hayward's The life and raigne of King Henrie*,

Camden Fourth Series, vol. 42 (Londres, 1991). Hayward suscitou muitas críticas, incluindo a de Cyndia Susan Clegg, *Press censorship in Elizabethan England* (Cambridge, 1997), e seu trabalho subsequente, "Archival poetics and the politics of literature: Essex and Hayward revisited", em *Studies in the Literary Imagination*, 32 (1999), p. 115–32; G. B. Harrison, "Books and readers", em *The Library,* 4th series, xiv (1933), p. 1–33; e Blair Worden, "Which play was performed at the Globe Theatre on 7 February 1601?", em *London Review of Books,* 10 de julho de 2003, p. 22–24. Além disso, ver: David Wootton, "Francis Bacon: your flexible friend", em *The world of the favourite,* ed. J. H. Elliott e L.W.B. Brockliss (New Haven, 1999), esp. p. 193–96; Margaret Dowling, "Sir John Hayward's troubles over his *Life of Henry IV*", *The Library,* 4th series, 2 (1930), p. 212–24; Rebecca Lemon, "The faulty verdict in 'The Crown v. John Hayward'", em *Studies in English Literature*, 41 (2001), p. 109–32; Howard Erskine-Hill, *Poetry and the realm of politics: Shakespeare to Dryden* (Oxford, 1996); e de Arthur Kinney, "Essex and Shakespeare versus Hayward", em *Shakespeare Quarterly*, 44 (1993), p. 464–66. Sobre o que os elisabetanos comuns disseram (pelo menos, aqueles que tiveram problemas) sobre Elizabeth, ver, de J. S. Cock- burn, os volumes editados do *Calendar of Assize Records* (Londres, 1975–80) para as condenações de Essex, Kent, Sussex, Surrey e Hertfordshire.

Para a política de Hayward e a questão relacionada ao seu uso da obra de Tácito, ver, de F. J. Levy, "Hayward, Daniel, and the beginnings of politic history in England", em *Huntington Library Quarterly*, 50 (1987), p. 1–37; E. B. Benjamin, "Sir John Hayward and Tacitus", em *Review of English Studies*, n. s. 8 (1957), p. 275–76; L. Goldberg, "Sir John Hayward, 'politic' historian'", em *Review of English Studies*, n. s. 6 (1955), p. 233–44; David Womersley, "Sir Henry Savile's translation of Tacitus and the political interpretation of Elizabethan texts", em *Review of English Studies*, n. s. 57 (1991), p. 313–42; J. H. M. Salmon, "Seneca and Tacitus in Jacobean England", em Linda L. Peck, ed., *The mental world of the Jacobean England court* (Cambridge, 1991), p. 169–88; e Malcom Smuts, "Court centered politics and the uses of Roman historians, c. 1590–1630", em *Culture and politics in early Stuart England*, ed. Kevin Sharp e Peter Lake (Nova York, 1994), p. 21–43.

Sobre Tácito na Inglaterra, ver as primeiras traduções de Henry Savile, *The end of Nero and the beginning of Galba: four books of the histories of Tacitus* (Oxford, 1591); e de Richard Greneway, *The annals of Cornelius Tacitus* (Londres, 1598), em que se encontra a nota de pé de página sobre a leitura de Essex a respeito da dizimação. Sobre a atração de Essex por Tácito, ver Paul F. J. Hammer, *The polarization of Elizabethan politics.* Para o interesse de Shakespeare em Tácito, ver D. J. Womersley, "*3 Henry VI:* Shakespeare, Tacitus, and

Parricide", em *Notes and Queries*, 32 (1985), p. 468-73; e George R. Price, "*Henry V* and *Germanicus*", em *Shakespeare Quarterly*, 12 (1961), p. 57-60. Para Cornwallis, ver William Cornwallis, *Essayes* (1600); e Don Cameron Allen, ed., *Essayes*, de Sir William Cornwallis, o Jovem (Baltimore, 1946). E para Jonson sobre Tácito, ver vol. 1 de C. H. Herford e Percy e Evelyn Simpson, ed., *Ben Jonson*, 11 vol. (Oxford, 1926-52).

Os *insights* e as ações de Francis Bacon em 1599 podem ser encontrados no vol. 2 de James Spedding, *The letters and the life of Francis Bacon* (Londres, 1862). Para o retrato do caráter de Júlio César por Bacon, ver "*Imago civilis Julii Caesar*", junto de uma tradução inglesa, no vol. 6 de *The works of Francis Bacon*, (Londres, 1890), ed. por James Spedding, Robert Leslie Ellis e Douglas Denon Heath. Ver também: de Lisa Jardine e Alan Stewart, *Hostage in fortune: the troubled life of Francis Bacon* (Nova York, 1999); Fritz Levy, "Francis Bacon and the style of politics", na obra editada por Arthur Kinney e Dan S.Collins, *Renaissance historicism: selections from English literary Renassaince* (Amherst, 1987), p. 150-153; e Abbott, *Bacon and Essex.*

Para o uso de Plutarco por Shakespeare, ver, além da tradução de North, *The lives of the noble Grecians and Romans* (Londres, 1579, 1595); Martha Hale Shackford, *Plutarch in Renaissance England* (s. l., 1929); Christopher Pelling, "Plutarch on Caesar's fall", em *Plutarch and his intellectual world*, ed. Judith Mossman (Londres, 1997), p. 215-32; de

Judith Mossman, "*Henry V* and Plutarch's *Alexander*", em *Shakespeare Quarterly*, 45 (1994). Para a tradução de Plutarco por Elizabeth, ver Caroline Pemberton, ed., *Queen Elizabeth's Englishings* (Londres, 1899). Para a relação de Shakespeare com Richard Field, ver A. E. M. Kirkwood, "Richard Field, printer, 1589-1624", em *The Library*, 12 (1931), p. 1-35; e também Duncan-Jones, *Ungentle Shakespeare*.

8. Hoje é feriado?

Sobre a capela da Guilda e a cidade de Stratford na época da infância de Shakespeare, ver Sidney Lee, *Stratford-upon-Avon from the earliest time to the death of Shakespeare* (Londres, ed. revisada, 1907); Robert B. Wheler, *History and antiquities of Stratford-upon-Avon* (Stratford-upon-Avon, 1806); Levi Fox, *The borough town of Stratford-upon-Avon* (Stratford-upon-Avon, 1953); J. Harvey Bloom, *Shakespeare's Church, otherwise the Collegiate Church of the Holy Trinity of Stratford-upon-Avon* (Londres, 1902); L. F. Salzman, ed., *The Victoria history of the county of Warwick*, vol.3 (Londres, 1945); e de Christopher Dyer, "Medieval Stratford: a successful small town", em Bearman, ed., *The history of an English borough.* Para um registro da ordem para a substituição dos vitrais coloridos por vidro transparente, ver Richard Savage *et al.*, ed., *Minutes and accounts of the Corporation of Stratford.* As pinturas da capela da Guilda são analisadas por Thomas Fisher, em *Series of antient [sic] allegorical, historical, and legendary paintings, in*

fresco: discovered, in the summer of 1804, on the walls of the Chapel of the Trinity [...] *at Stratford-upon-Avon* (Londres, 1836), e mais recentemente no guia muito útil de Clifford Davidson, *The Guild Chapel wall paintings at Stratford-upon-Avon* (Nova York, 1988). Uma discussão mais ampla sobre a destruição das imagens na Inglaterra pós-Reforma pode ser encontrada em John Philips, *The Reformation of images: destruction of art in England, 1535-1660* (Berkeley, 1973); Margaret Aston, *England's iconoclasts*, vol. I: *Laws against images* (Oxford, 1988); e Richard Marks, *Stained glass in England during the Middle Ages* (Toronto, 1993). Para a importância de são Jorge, ver G. J. Marcus, *Saint George of England* (Londres, 1929).

Sobre os feriados e o significado da mudança na Inglaterra pós-Reforma, além da importante obra de David Cressy, *Bonfires and bells, e* Ronald Hutton, *The rise and fall of merry England*, ver também: Barnaby Googe, *The popish kingdome* (Londres, 1570), ed. Robert Charles Hope (Londres, 1880); e J. B., *A treatise with a kalendar, and the proofes thereof* (Londres, 1598). Sobre as maneiras como Shakespeare usa os feriados em suas peças, ver o trabalho seminal de C. L. Barber, *Shakespeare's festive comedy* (Princeton, 1959); e François Laroque, *Shakespeare's festive world: Elizabethan seasonal entertainment and the professional stage*, trad. Janet Lloyd (Cambridge, 1991). Para feriados e códigos do vestuário, ver N. B. Harte, "State control of dress and social change", em

Trade government and economy in pre-industrial England. Essays presented to F. J. Fischer, ed. D. C. Coleman e A.H. John (Londres, 1976), p. 132-65; e Wilfred Hooper, "The Tudor sumptuary laws", em *English Historical Review*, 30 (1915), p. 433-49. Para um instigante estudo recente, ver Alison A. Chapman, "Whose Saint Crispin's Day is it? Shoemaking, holiday making, and the politics of memory in early modern England", em *Renaissance Quarterly*, 54 (2001), p. 1467-94. Sobre assuntos mais amplos de Shakespeare e o uso da memória em 1599, ver Anthony B. Dawson, "The arithmetic of memory: Shakespeare's theatre and the national past," *Shakespeare Survey*, 52 (1999), p. 54-67. E sobre as maneiras pelas quais o drama elisabetano tratou de temas da pós-Reforma, ver Louis Montrose, *The purpose of playing: Shakespeare and the cultural politics of the Elizabethan theatre* (Chicago, 1996), e Jeffrey Knapp, *Shakespeare's tribe: church, nation, and theater in Renaissance England* (Chicago, 2002).

Sobre o triunfo elisabetano, baseei-me em Gordon Kipling, "Triumphal drama: form in English civic pageantry", *Renaissance Drama*, n.s. 8 (1977), p. 37-56; Anthony Miller, *Roman triumphs and early modern English culture* (Londres, 2001); e para o triunfo de Henrique V, ver James Hamilton Wylie, *The reign of Henrique V; the great chronicle of Londres,* ed. A. H. Thomas e I. D. Thornley (Londres, 1938), e *The Anglia historia of Polydore Virgil, 1485-*

1537, ed. Denys Hay, Camden Society, 3ª série (Londres, 1950).

Sobre a controvérsia acerca da comemoração do aniversário do dia da subida ao trono de Elizabeth, além de Cressy, *Bonfires and bells*, ver: Roy Strong, "The popular celebration of the Accession Day of Queen Elizabeth I", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 21 (1958), p. 86–103; assim como seu *The cult of Elizabeth: Elizabethan portraiture and pageantry* (Londres, 1975). Como fontes contemporâneas, ver Thomas Holland, *A sermon preached at Paules in Londres the 17 of november Ann. Dom 1599* (Oxford, 1601); bem como Edmund Bunny, *Certain prayers and other godly exercises for the seventeenth of november* (Londres, 1585); Thomas Bentley, *The monument of Matrones* (Londres, 1582); John Prime, *A sermon briefly comparing the estate of King Solomon and his subjects together with the condition of Queen Elizabeth and her people* (Oxford, 1585); e Thomas Bilson, *The true difference between Christian subjection and Unchristian Rebellion* (Oxford, 1585). Sobre as críticas de Sander, ver Nicholas Sanders, *A treatise of the images of Christ and his saints* (Louvain, 1567); Nicholas Sander, *The rise and growth of the Anglican Schism* (Colônia, 1585), trad. e ed., David Lewis (Londres, 1877), e T. Veech, *Dr. Nicholas Sanders and the English Reformation* (Louvain, 1935). Sobre a história de Robert Wright, ver *Historical Manuscript Collection Report*, 8: 2, 27, e Strype, *Annals of the Reformation.* E sobre Elizabeth vista como

deusa, além de Sir John Davies, *Hymnes, of Astraea, in acrostic verse* (Londres, 1599), ver Helen Hackett, *Virgin Mother, Maiden Queen: Elizabeth I and the cult of the Virgin Mary* (Basingstroke, 1995). Para a escolha do início do Levante de Oxfordshire de 1596, ver John Walter, "'Rising of the people?' The Oxfordshire Rising of 1596," *Past and Present*, 107 (1985), p. 90–143.

Sobre as representações de Elizabeth, ver Roy Strong, *Portraits of Queen Elizabeth* (Oxford, 1963), *The cult of Elizabeth: Elizabethan portraiture and pageantry* (Londres, 1977), e *Artists of the Tudor court: the portrait miniature rediscovered 1520-1620* (Londres, 1983); e "The character of Queen Elizabeth", de Edmund Bohun no vol. 2 de Nichols, *Progress of Elizabeth.* O ricamente ilustrado livro de Janet Arnold, *Queen Elizabeth's Wardrobe Unlock'd* (Leeds, 1988), contém uma grande quantidade de informação. E sobre iconografia e iconoclasmo, ver Michael O'Connell, em "The idolatrous eye: iconoclasm, anti-theatricalism, and the image of the Elizabethan theater", *English Literary History*, 52 (1985), p. 279–310; e John N. King, *Tudor royal iconography: literature and art in an age of religious crisis* (Princeton, 1989). Sobre os sermões da St. Paul Cross, ver Millar MacClure, *The Paul's Cross sermons 1534-1642* (Toronto, 1958); Arnold Hunt, "Tuning the pulpits: the religious context of the Essex Revolt," em *The English sermon revised: religion, literature and history 1600-1750*, ed. Lori Anne Ferrell e Peter McCullough

(Manchester, 2000), p. 86-114; e, de McCullough, *Sermons at court.*

O relato definitivo sobre a tentativa de Squire contra a vida de Elizabeth pode ser encontrado em Arthur Freeman, *Elizabeth's misfits* (Nova York, 1978). Para a carta de Ralegh sobre assassinato, ver Agnes Latham e Joyce Youings, ed., *The letters of Sir Walter Ralegh* (Exeter, 1999). Para o debate sobre assassinato político, ver Robert Miola, "*Julius Caesar* and the tyranicide debate", *Renaissance Quarterly*, 38 (1985), p. 271-89; ver também Rebecca W. Bushnell, *Tragedies of tyrants: political thought and theater in the English Renaissance* (Ithaca, 1990). Sobre a questão da suces- são, além de Thomas Wilson, "The state of England", ver Peter Wentworth, *A pithie exhortation to Her Majestie for establishing her successor to the Crowne* (Edinburgh, 1598), e Sir John Harington, *A tract on the succession to the Crown* (1602), ed. Clements R. Markham (Londres, 1880).

Para representações de *Júlio César* na Inglaterra elisabetana, ver as várias narrativas de viagem de Platter, Hentzner e outros. Ver também Ernest Law, *The history of Hampton Court Palace*, 3 vol. (2ª ed., Londres, 1890); "Inventory of the pictures in Hampton Court viewed and appraised the 3rd, 4th, and 5th of october 1649", em Oliver Millar, ed., *The inventories and valuation of the King's Goods 1649-51* em *The Walpole Society*, 43 (1972); e George Wingfield Digby, *Victoria and Albert Museum: the Tapestry Collection,*

medieval and Renaissance (Londres, 1980). Mais geralmente, ver Lucy Gent, ed. *Albion's Classicism: the visual arts in Britain, 1550-1660* (New Haven, 1995). E para Shakespeare e Roma de forma mais geral, ver John W. Velz, "The ancient world in Shakespeare: authenticity or anachro- nism? A retrospect", *Shakespeare Survey*, 31 (1978), p. 1-12; Terence Spencer, "Shakespeare and the Elizabethan Romans", *Shakespeare Survey*, 10 (1957), p. 27-38; e G. K. Hunter, "A Roman thought: Renaissance attitudes to history exemplified in Shakespeare and Jonson", em Brian S. Lee, ed., *An English miscellany: papers presented to W. S. Mackie* (Capetown, 1977), p. 93-118.

Para as críticas sobre *Júlio César* com as quais tenho uma dívida especial, ver Mark Rose, "Conjuring Caesar: ceremony, history, and authority in 1599," em *True and maimed rites: ritual and anti-ritual in Shakespeare and his age*, ed. Linda Woodbridge e Edward Berry (Urbana, 1992), p. 256-69; Naomi Conn Lieber, "Thou bleeding piece of earth: the ritual ground of *Julius Caesar*", *Shakespeare Studies*, 14 (1981), p. 175-96; J. Dover Wilson, "Ben Jonson and *Julius Caesar*", *Shakespeare Survey*, 2 (1949), p. 36-43; Wayne Rebhorn, "The crisis of the aristocracy in *Julius Caesar*", *Renaissance Quarterly*, 43 (1990), p. 78-109; David Kaula, "Let us be sacrificers: religious motifs in *Julius Caesar*", *Shakespeare Studies*, 14 (1981), p. 197-214; e Ian Donaldson, "Misconstruing everything: *Julius Caesar* and *Sejanus*", em *Shakespeare*

performed, ed. Grace Ioppolo, p. 88-107. Richard Wilson fez um importante trabalho sobre a peça em seu "A Brute part: Julius Caesar and the rites of violence", *Cahiers Elisabethains*, 50 (1996), p. 19-32; *Will Power: essays on Shakespearean authority* (Detroit, 1993); *Shakespeare: Julius Caesar*, Penguin Critical Studies (Londres, 1992); e a introdução à sua edição de *Júlio César*. *New Casebooks* (Nova York, 2002). Para a peça nos palcos, ver John Ripley, *Julius Caesar and stage in England and America, 1599-1973* (Cambridge, 1980).

VERÃO

9. A Invisível Armada

Reconstruí a história da "Invisível Armada" a partir de vários documentos governamentais (os atos do Privy Council referentes a esse período foram perdidos). A expressão é encontrada nas notas de Francis Bacon para os *Camden's Annals,* e é encontrada também no vol. 6 de *The works Francis Bacon*, ed. James Spedding, Robert Leslie Ellis e Douglas Denon Heath. Uma inestimável fonte foi British Library Harl. MS. 168, que documenta como, "sobre anúncios e informações de que o rei da Espanha fez grandes preparativos tanto de navios e galés como de grandes forças para empregar as mesmas contra este reino de Sua Majestade, há diversas ordens, cartas e instruções dadas para colocar as forças do reino em prontidão, e para outros preparativos necessários, para defesa do mesmo, as quais

entraram mais adiante neste livro, viz., 1599". Também me baseei em J. H. Leslie, ed., "A survey, or muster, of the armed and trayned companies in Londres, 1588 and 1599", *Journal of the Society for Army Historical Research*, 4 (1925), p. 62-71. Ver também Wernham, *The return of the armadas;* Julian S. Corbett, *The successors of Drake* (Londres, 1900); e Lindsay Boynton, *The Elizabethan militia.* Houve pouco uso no palco de seu impacto, contudo, ver Charles W. Crupi, "Ideological contradictions in part I of Heywood's *Edward IV:* 'Our musicke runs [...] much upon discords'", *Medieval and Renaissance drama in England*, 7 (1995), p. 224-56. Sobre a proclamação espanhola contrabandeada, ver *Bibliotheca Lindesiana, a bibliography of royal proclamations of the Tudor and Stuart sovereigns*, vol. I (Oxford, 1910). Sobre a peça perdida *Turnhout,* além das cartas de Whyte (em H. M. C. L'Isle and Dudley), ver Millicent V. Hay, The life of Robert Sidney (Washignton, D.C., 1984); e *A True discourse of the overthrow given to the common enemy at Turnhaut* (Londres, 1597).

10. O peregrino apaixonado

Para a história do texto de *O peregrino apaixonado*, confiei na edição fac-similar de Joseph Quincy Adam da edição de 1599 (Nova York, 1939), assim como na discussão de Colin Burrow em sua edição da Oxford. Há outra possibilidade de que a primeira edição de *O peregrino apaixonado,* da qual a página de rosto está faltando, tenha sido publicada no fim de 1598,

quando Jaggard montou sua loja. Ver também C. H. Hobday, "Shakes- peare's Venus and Adonis sonnets", *Shakespeare Survey*, *26* (1973), p. 103-9; e Arthur F. Marotti, "Shakespeare's sonnets as literary property", em *Soliciting interpretation: literary theory and seventeenth-century poetry*, ed. Elizabeth D. Harvey e Katherine Eisaman Maus (Chicago, 1990), p. 143-73. Sobre os poemas pinçados de *Trabalhos de amor perdidos*, ver William C. Carroll, *The great feast of language in "Love's labour's lost"* (Princeton, 1976). E sobre a poesia de Shakespeare em relação a sua vida, ver Colin Burrow, "Life and work in Shakespeare's poems", *Proceedings of the British Academy*, 97 (1998), p. 15-50.

Sobre o encontro de Shakespeare com George Buc, ver Alan H. Nelson, "George Buc, William Shakespeare, and the Folger *George a Greene*", *Shakespeare Quarterly*, 49 (1998), p. 74-83; e Marks Eccles, "Sir George Buc, master of the revels", em *Sir Thomas Lodge and other Elizabethans*, ed. C. J. Sisson (Cambridge, Mass., 1933), p. 409-506. Para mais informações sobre a coleção de livros de Buc (incluindo as coleções de Drummond e Harrington), ver Alan Nelson's website:http://Socrates.berkeley.edu/~ahnelson/BUC/quartos.html. Ver também F. J. Furnivall, "Sir John Harrington's Shakespeare Quartos", *Notes and Queries*, 7th series, 9 (1890), p. 382-83. Sobre as livrarias de Londres, ver a notável reconstrução oferecida por Peter W. M. Blayney, *The bookshops in Pauli's Cross Churchyard*, Occasional Papers of the Bibliographic Society, Number 5 (Londres, 1990).

11. Simples verdade suprimida

Suporte adicional para a ideia de que Shakespeare revisou "When My Love Swears" é a sobrevivência de uma versão anterior do poema em Folger MS V.a. 339, fol.197v, transcrita por volta de 1630–1640, que corresponde de perto à versão de *O peregrino apaixonado*. Sobre a datação dos sonetos, ver A. Kent Hieatt, Charles W. Hieatt e Anne Lake Prescott, "When did Shakespeare write sonnets 1609?", *Studies in Philology*, 88 (1991), p. 69–109; e Macd. P. Jackson, "Vocabulary and chronology: the case of Shakespeare's sonnets", *Review if English Studies*, 52 (2001), p. 59–75. Tenho uma profunda dívida com o artigo de Edward A. Snow, "Loves of comfort and despair: a reading of Shakespeare's sonnet 138", *English Literary History*, 47 (1980), p. 462–83. Para a melhor introdução da história de Lodge, ver Donald Beecher, ed., *Rosalind* (Ottowa, 1997), as observações de Frank Kermode podem ser encontradas em *Shakespeare's Language* (Nova York, 2000). Para Shakespeare e Marlowe, ver James Shapiro, *Rival playwrights: Marlowe, Jonson, Shakespeare* (Nova York, 1991).

Para a carreira e os escritos de Robert Armin, ver seu *Collected Works*, ed. J. P. Feather (Nova York, 1972); Wiles, *Shakespeare's clown*; Nora Johnson, *The actor as playwright in early modern drama* (Cambridge, 2003); A. K. Gray, "Robert Armine, the foole", *Publications of the Modern Language*

Association, 42 (1927), p. 673–85; e C. S. Felver, *Robert Armin, Shakespeare's fool* (Kent, Ohio, 1961).

Sobre a canção de Shakespeare e sua colaboração com Morley, ver: Thomas Morley, *The first book of Ayres or little short songs, to sing and play to the lute, with the base viole* (Londres, 1600); Ernest Brennecke Jr., "Shakespeare's musical collaboration with Morley", *Publications of the Modern Language Association*, 54 (1939), p. 139–52; Peter J. Seng, *The vocal songs in the plays of Shakespeare: a critical history* (Cambridge, Mass., 1967); F. W. Sternfeld, *Music in Shakespearean tragedy* (Londres, 1963); e Ross W. Duffin, *Shakespeare's songbook* (Nova York, 2004). E sobre a jiga e a dança, ver Alan Brissenden, *Shakespeare and the dance* (Atlantic Heights, N. J., 1981).

Meus pensamentos sobre *Do jeito que você gosta* foi muito influenciado por Marjorie Garber, "The education of Orlando", em *Comedy from Shakespeare to Sheridan: change and continuity in the English and European dramatic tradition*, ed. A. R. Braunmuller e J. C. Bulman (Newark, 1986), p. 102–12; M. C. Bradbrook, *Shakespeare the Craftsman* (Londres, 1969); Valerie Traub, *Desire and anxiety: circulations of sexuality in Shakespearean drama* (Nova York, 1992); Penny Gay, *William Shakespeare: As you like it* (Playmouth, 1999); e os ensaios de Louis A. Montrose sobre a dinâmica social das peças: "The place of a brother': *As you like it* and social change", *Shakespeare Quarterly*, 32 (1981), p. 28–54; e "Of gentlemen and

shepherds: the politics of Elizabethan pastoral form", *English Literary History*, 10 (1983), p. 415–59. A análise de Harold Bloom sobre o caráter de Rosalinda em *Shakespeare: a invenção do humano* (São Paulo, 2000) vale a pena ser lida. Sobre a cena da paródia de casamento, ver Ann Jennalie Cook, *Making a match: courtship in Shakespeare and his society* (Princeton, 1991). E para o emblema do Globe, Richard Dutton. "*Hamlet*, an apology for actors, and the sign of the Globe", *Shakespeare Survey*, 41 (1988), p. 35–37.

12. A floresta de Arden

Para a família de Shakespeare, além de Chambers, *Facts and problems* e as biografias padrão, ver Charles Isaac Elton, *William Shakespeare: his family and friends*, ed. A. Hamilton Thomson (Nova York, 1904); Joseph William Gray, *Shakespeare's marriage* (Londres, 1905); Ivor Brown, *The women in Shakespeare's life* (Nova York, 1969); e Joseph William Gray, *Shakespeare's Marriage* (Londres, 1905). Para o alistamento de seu cunhado John Hathaway em 1599, ver Warwickshire Country Record Office, CR1886/2657.

Pelas informações sobre o transportador de Stratford, Richard Greenaway, de quem eu desconhecia a existência, estou em dívida com o prof. Stanley Wells. Ver também cartas em Fripp, *Quyny*, Stratford Record Office BRU 15/1 (129), e S. Schoenbaum, *Shakespeare's lives* (Oxford, 1970). Para viagens por terra na Inglaterra do tempo de

Shakespeare e a rota de Londres para Stratford, ver Charles Hughes, "Land travel", em *Shakes- peare's England: an account of the life and manners of his age,* ed. Sidney Lee e C. T. Onions, 2 vol. (Oxford, 1916); Joan Parkers, *Travel in England in the seventeenth century* (Londres, 1925); John W. Hales, "From Stratford to Londres", em *Notes and essays on Shakespeare* (Londres, 1884), inicialmente publicada em *Cornhill Magazine* (junho de 1877), e o itinerário oferecido em Russell Fraser, *Young Shakespeare* (Nova York, 1988).

Para as condições na Stratford de Shakespeare, ver, além da obra de Fripp, J. M. Martin, "A Warwickshire market town in adversity: Strat- ford-upon-Avon in the sixteenth and seventeenth centuries", *Midland History*, 7 (1982), p. 26-41; S. Porter, "Fires in Stratford-upon-Avon in the sixteenth and seventeeth centuries", *Warwickshire History*, 3 (1976), p. 97-103; Robert Bearman, "Stratford's fires of 1594 and 1595 revisited," *Midland History*, 25 (2000), p. 180-90; Anne Hughes, "Building a godly town: religious and cultural division in Stratford-upon-Avon, 1560-1640", e Alan Dyer, "Crisis and resolution: government and society in Stratford, 1540-1640"; os dois últimos apareceram em Bearman, ed., *The history of an English borough.* Sobre as condições econômicas da Inglaterra do fim da década de 1590, ver os dois ensaios de R. B. Outhwaite: "Dearth, the English Crown and the crisis of the 1590s", em *The European crisis of the 1590s: essays in comparative history,* ed. Peter Clark (Londres, 1985), p. 23-43; e "The price of crown land at the turn of the

sixteenth century," *Economic History Review,* 2nd series, 20 (1967), p. 229-40.

Para as condições sociais e econômicas na floresta de Arden, na Inglaterra, no fim da era medieval e nos inícios da moderna, ver Andrew Watkins, "The woodland economy of the forest of Arden in the later middle ages", *Midland History*, 18 (1993), p. 19-36; e a importante obra de Victor H. T. Skipp: *Crisis and development: an ecological case of the forest of Arden* (Cambridge, 1978); "Forest of Arden, 1530-1649", *Agricultural History Review*, 18 (19970), p. 84-111; e "Economic and social change in the forest of Arden, 1530-1649", em *Land, church and people: essays presented to professor H. P. R. Finberg*, ed. Joan Thirsk (Reading, 1970); Brian Short, "Forests and wood-pasture in Lowland England", em *The English rural landscape*, ed. Joan Thirsk (Oxford, 2000), p. 122-49; Andrew McRae, *God speed the plough: the representation of agrarian England, 1500-1660* (Cambridge, 1996); Edward Berry, *Shakespeare and the hunt: a cultural and social study* (Cambridge, 2001); e W. Salt Brassington, *Shakespeare's homeland: sketches of Stratford-upon-Avon, the forest of Arden the Avon Valey* (Londres, 1903). Ver, também, William Harrison, *Description of England* (Londres, 1577).

A. Stuart Daley escreveu uma série de ensaios que iluminaram as realidades social e política de *Do jeito que você gosta:* "Where are the woods in *As you like it?*", *Shakespeare Quarterly*, 34 (1983), p. 172-80; "The dispraise of the country

in *As you like it*", *Shakespeare Quarterly*, 36 (1985), p. 300-14; "The idea of hunting in *As you like it:* a late Elizabethan political play", *The upstart crow* (1994), p. 28-46; "Observations on the natural settings and flora of the Ardens of Lodge and Shakespeare", *English Language Notes*, 22 (1985), p. 20-29; "Shakespeare's Corin, almsgiver and faithful feeder", *English Language Notes*, 27 (1990), p. 4-21; "The Tyrant Duke of *As you like it:* envious malice confronts honor, pity, friendship", *Cahiers Elizabethains*, 34 (1988), p. 39-51. Ver também Richard Wilson, *Will power*; Meredith Skura, "Anthony Munday's gentrification of Robin Hood", *English Literature Renaissance*, 33 (2003), p. 155-80; e Madeleine Doran, "Yet I am inland bred", em James G. McManaway, ed., *Shakespeare 400* (Nova York, 1964), p. 99-114. Ver também Michael Drayton, *Poly-Olbion*, em *Works*, ed. J. William Hebel, vol. 4 (Oxford, 1933).

Para os contatos de Shakespeare com o College of Arms em 1599, ver C. W. Scott-Giles, *Shakespeare's heraldry;* Chambers, *Facts and problems*; e Duncan-Jones, *Ungentle Shakespeare.* E para o legado dos Ardens, ver Eric Poole, "John and Mary Shakespeare and the Astow Cantlow Mortgage", *Cahiers Elisabethains*, 17 (1980), p. 21-42.

OUTONO

13. Coisas morrendo, coisas renascidas

Reconstruí a campanha de Essex na Irlanda com documentos governamentais ingleses e irlandeses; Cyrill Falls, *Elizabeth's Irish Wars;* C. G. Cruickshank, *Elizabeth's Army;* L. W. Henry, "Contemporary sources for Essex's lieutenancy in Ireland, 1599"; Hiran Morgan, *Tyrone's rebellion;* G. A. Hayes-McCoy, "The army of Ulster, 1593-1602", em *The Irish Sword;* E. M. Tenison, *Elizabethan England;* Harington, *Nugae Antiquae*; Paul E. J. Hammer, *Elizabeth's Wars*, e seu "The use of scholarship; the secretariat of Robert Devereux, second Earl of Essex, c. 1595-1601", *The English Historical Review*, 109 (1994), p. 26-51. Para as palavras de Essex diante do College of Arms, ver William Huse Daunham Jr., "William Camden's commonplace book", *Yale University Library Gazette*, 43 (1969), p. 139-56; para a balada que celebra o Dia de São Jorge na Irlanda, ver Andrew Clark, ed., *The Shirbun ballads*; e para as cartas de Essex para Knollys, ver Sir William Sanderson, *Aulicus Coquinariae* (Londres, 1650).

Sobre John Harington, além de seu *Nugae Antiquae*, ver: R. H. Miller, "Sir John Harington's Irish journals", *Studies in Bibliography*, 32 (1979), p. 179-86; e David M. Gardiner, "These are not things men live by now a day's: Sir John Harington's visit to be O'Neill, 1599", *Cahiers Elisabethains*, 55 (abril de 1999), p. 1-16. Para detalhes sobre a cama da rainha

Elizabeth, ver Roy Strong e Julia Trevelyan Oman, *Elizabeth R* (Londres, 1971).

Sobre a formação e influência da Companhia das Índias Orientais, ver: K. N. Chaudhuri, *The English East India Company* (Londres, 1965); Henry Stevens, *The dawn of British trade to the East Indies* (Londres, 1886); Sir William Foster, *England's quest of eastern trade* (Londres, 1933); John Bruce, *Annals of the Honourable East India Company,* vol. 1 (Londres, 1810); e Beckles Willson, *Ledger and Sword: or, the Honourable Company of Merchants of England Trading to the East Indies* (Londres, 1903). Ver também: M. Epstein, *The early history of the Levant Company* (Londres, 1908); Nicholas Canny and Alaine Low, ed., *The Oxford history of the British empire: 1. the origins of empire: British overseas enterprise to the close of the seventeenth century* (Oxford, 1998); Kenneth R. Andrews, *Trade, plunder and settlement: maritime enterprise and the genesis of the British Empire, 1480-1630* (Cambridge, 1984); G. L. Beer, *The origins of the British colonial system, 1578-1660* (Nova York, 1922); e Anthony Farrington, *Trading places: the East India Company and Asia 1600-1834* (Londres, 2002).

Sobre a atividade de Hakluyt, ver George Bruner Parks, *Richard Hakluyt and the English voyages* (Nova York, 1928); e, do próprio Hakluyt, *Principal navigations, voyages, traffics, and discoveries of the English nation,* 3 vol. (Londres, 1598-1600). Sobre a participação da nobreza em sociedades comerciais por ações, ver Lawrence Stone, "The nobility in business",

em *The entrepreneur: papers presented at the Annual Conference of the Economic History Society* (Cambridge, Mass., 1957), p. 14-21; e Theodore K. Rabb, *Enterprise and empire: merchant and gentry investment in the expansion of England, 1575-1630* (Cambridge, Mass., 1967). Baseei-me também em Michael G. Brennan, "The literature of travel", em *The Cambridge history of the book in Britain*, vol. 4: 1557-1695, ed. John Barnard e D. F. McKenzie (Cambridge, 2002), p. 246-73; William Foster, ed., *The travels of John Sanderson in the Levant, 1584-1602* (Londres, 1931); e Sir William Foster, ed., *The voyages of Sir James Lancaster to Brazil and the East Indies, 1591-1603* (Londres, 1940). O relato de Keeling sobre as encenações de *Hamlet* no mar estão em Thomas Rundall, ed., *Narratives of voyages towards the North-West* [...] *With selections from the early records of the Honourable The East India Company* (Londres, 1849).

Sobre reflexões da época acerca do declínio da cultura da cavalaria, ver George Silver, *Paradoxes of defence* (Londres, 1599), e William Segar, *Honor, military and civill* (Londres, 1602). Para estudos modernos, ver os importantes ensaios de Mervyn James sobre "English politics and the concept of honour, 1485-1642", e "At the crossroads of the political culture: the Essex revolt, 1601", em seu livro *Society, politics and culture: studies in early modern England* (Cambridge, 1986), p. 270-415 e 416-66. Tenho uma dúvida também com o livro de Richard C. McCoy, *The rites of knighthood: the literature and*

politics of Elizabethan chivalry (Berkeley, 1989), assim como seu ensaio anterior, "A dangerous image: the Earl of Essex and Elizabethan chivalry", *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 13 (1983), p. 313-29. Ver também, de R. A. Foakes, "'Armed at point exactly': the Ghost in *Hamlet*", *Shakespeare's Survey*, 58 (2005), p. 34-47.

Detalhes do plano de Essex para juntar forças com o rei Jaime e Mount- joy estão em J. Bruce, ed., *Correspondence of King James VI of Scotland with Sir Robert Cecil and others in England during the reign of Elizabeth,* Camden Society 78 (Londres, 1861), e nas "confissões e outras evidências" publicadas no vol. 2 de James Spedding, *The letters and the life of Francis Bacon.* Para Fulke Greville, ver seu *Poems and dramas,* ed. Geofrey Bullough, 2 vol. (Edimburgo, 1939).

14. Ensaios e solilóquios

Para Saxo, Belleforest e outras fontes de *Hamlet*, ver Bullough, *Narrative and dramatic sources of Shakespeare.* Sobre o vocabulário específico das peças, ver dois ensaios de Alfred Hart, "Vocabularies of Shakespeare's plays", *Review of English Studies*, 19 (1943), p. 128-40, e "The growth of Shakespeare's Vocabulary", *Review of English Studies*, 19 (1943), p. 242-54, assim como Frank Kermode, *Shakespeare's language.* Sobre hendíadis, devo ao importante ensaio de George T. Wright "Hendiadys and Hamlet", *Publications of the Modern Language Association*, 96 (1981), p. 168-93, e de Frank

Kermode, *Shakespeare's Language and pieces of my mind* (Nova York, 2003). Ver, de Furness, Variorum *Hamlet* para respostas à fala dos atores. Para a elegia em homenagem a Burbage e a carreira deste, ver Nungezer, *Dictionary of actors.* Para a carta de Wotton a Donne, ver Logan Pearsall Smith, *The life and letters of Sir Henry Wotton,* 2 vol. (1907).

Citações dos ensaios de Cornwallis foram extraídas de Don Cameron Allen, ed., *Essayes, by Sir William Cornwallis, the Younger.* Sobre Cornwallis e seus ensaios, ver Roger E. Bennett, "Sir William Cornwallis's use of Montaigne", *Publications of the Modern Language Association*, 48 (1933), p. 1080-1099; Elbert N. S. Thompson, "The seventeenth-century English essay", *University of Iwoa Humanistic Studies*, 3 (1926), especialmente p. 3-93; P. B. Whitt, "New light on Sir Thomas Cornwallis, the essayist", *Review of English Studies*, 8 (1932), p. 155-69; e W. L. McDonald, "The earliest English essayists", *Englische Studien*, 64 (1929), p. 20-52. Seus ensaios revelam que Cornwallis era um frequentador de teatro, e, de fato, Shakespeare o influenciou (embora não *Hamlet,* que foi encenada após a primeira série de ensaios de Cornwallis ter sido escrita). Uma das poucas cartas de Cornwallis que restaram, um poema epístola enviado a seu "querido amigo" John Donne, fala de seu amor pelo teatro: "Se, pois, com o passar das horas você parece tão descuidado/ Concorde comigo em perdê-las no jogo" (*The Poems of John Donne,* Herbert J. C. Grieson, ed., 2 vols.

(Oxford, 1912), vol.2, p. 171-72). Cornwallis menciona o teatro público em seu ensaio e até ecoa o recente *Júlio César* de Shakespeare (e cita sua mais famosa linha) em um relato em que lembranças de leitura e de ver a peça no teatro se tornam indistintas: "César é tão digno de ser visto para mim que eu o visto; e todo o tempo que eu estou lendo sobre ele, sua felicidade é a minha, seu perigo é o meu. Quando saio do meu sonho ao chegar ao 'Et tu Brute', ficaria muito triste se essa fantasia não pudesse durar mais." (Da Vida).

Sobre Montaigne e sua influência em *Hamlet,* ver Michel Eyquem de Montaigne, *Essays*, trad. John Florio (1603), introd. L. C. Harmer, 3 vol. (1910; Londres, 1965); Robert Ellrodt, "Self-consciousness in Montaigne and Shakespeare", *Shakespeare Survey*, 28 (1975), p. 37-50; Hugh Grady, *Shakespeare, Machiavelli, and Montaigne* (Oxford, 2002); e Frances A. Yates, *John Florio: the life of an Italian in Shakespeare's England* (Cambridge, 1934). Para os ensaios de Bacon, ver as excelentes introdução e edição de Michael Kiernan de *Sir Francis Bacon, the essays or counsels, civill and morall* (Cambridge, Mass., 1985).

15. Pensando e revisando, revisando...

Sobre o rico assunto da história textual de *Hamlet*, além das várias edições que consultei (citadas anteriormente, sobretudo *Synoptic "Hamlet"*, de Jesús Tronch-Pérez*)*, ver: George Ian Duthie, *The "bad" Quarto of Hamlet: a critical study*

published (QI, 1603): Origins, form, intertextualities (Newark, 1992); Kathleen O. Irace, ed., *The First Quarto of Hamlet* (Cambridge, 1998); Paul Werstine, "The textual mystery of *Hamlet*", *Shakes- peare Quarterly*, 39 (1988), p. 1-26; e para o trabalho de Shakespeare em *Hamlet*, ver Barbara Everett, *Young Hamlet: essays on Shakespeare's tragedies* (Oxford, 1989) e "Thinking about *Hamlet*", *no Times Literary Supplement* (2 de setembro de 2004), p. 19-23. É possível, embora improvável, que todas as viagens de *Hamlet* mencionadas na página de rosto do Primeiro Quarto de 1603 tenham sido feitas no apertado período de alguns meses na primavera e no verão de 1603, logo depois da morte da rainha Elizabeth e do início da peste.

Sobre a revisão de Shakespeare de *Hamlet*, ver John Kerrigan, "Shakespeare as reviser", em *English drama to 1710*, ed. Christopher Ricks (Londres, 1971), p. 255-75; Werstine, "The textual mystery of *Hamlet*"; Wells e Taylor, *Textual Companion*; Philip Edwards, "The tragic balance in *Ham- let*", *Shakespeare Survey*, 36 (1983), p. 43-52; David Ward, "The king and *Hamlet*", *Shakespeare Quarterly*, 43 (1992), p. 280-302; Giorgio Melchiori, "*Hamlet:* the acting version and the wiser sort", em *"Hamlet" First Published*, p. 195-210; R. A. Foakes, *Hamlet versus Lear: cultural politics and Shakespeare's art* (Cambridge, 1993); e a edição de Jenkins, Edwards, Tronch-Pérez e Hibbard.

Sobre o especial problema do solilóquio final de Hamlet, ver *On the special problem of Hamlet's final soliloquy*, ver Philip C. McGuire, "Which Fortinbras, which *Hamlet*?", em *The "Hamlet" first published QI (1603),* ed. Thomas Clayton, p. 151-78, e Harold Jenkins, "Fortinbras and Laertes and the composition of *Hamlet*", em seu *Structural Problems in Shakespeare,* ed. Ernst Honigmann (Londres, 2001). Três séculos se passariam antes que um ato representando Hamlet recitasse pela primeira vez no palco: "Como todos os incidentes falam contra mim."* A decisão de Shakespeare de cortar essa fala deu a partida para outros cortes feitos por outras mãos. O Primeiro Quarto de *Hamlet* reduziu o papel de Fortimbrás no quarto ato a cinco linhas e na cena final a 22. Também eliminou qualquer menção feita pelo moribundo Hamlet de que Fortimbrás deveria sucedê-lo. Na maior parte da história das representações de *Ham- let*, Fortimbrás desapareceu completamente. Mudar a peça dessa maneira transformou, de fato, *Hamlet*, de um fértil drama político, em um fascinante drama edipiano. Para o bem ou para o mal, a versão revisada de Shakespeare já tinha encaminhado a peça nessa direção.

Minha leitura de *Hamlet* tem, no geral, uma grande dívida com J. Dover Wilson, *What happens in "Hamlet"* (Cambridge, 1937); Donald Joseph McGinn, *Shakespeare's influence on the drama of his age, studied in Hamlet* (New Brunswick, 1938); John Draper, *The Hamlet of Shakespeare's audience* (1939; Nova

York, 1966); Harley Granville-Barker, *Preface to Hamlet* (1946; Nova York, 1957); Harry Levin, *The question of Hamlet* (Nova York, 1959); Roland Mushat Frye, *The Renaissance Hamlet* (Princeton, 1984); Arthur McGee, *The Elizabethan Hamlet* (New Haven, 1987); Stuart M. Kurland, "Hamlet and the Scottish succession?", *Studies in English Literature*, 34 (1992), p. 279-300; e Ann Thompson, "The comedy of *Hamlet, prince of Denmark*", *Shakespeare Quarterly*, 56 (2003), p. 93-104.

Ver também os ensaios que se encontram em Mark Thornton Burnett e John Manning, ed., *New essays on Hamlet* (Nova York, 1994); David Scott Kastan, ed., *Critical essays on Shakespeare's "Hamlet"* (Nova York, 1995); e Arthur F. Kinney, ed., *Hamlet: new critical essays* (Nova York, 2002).

Epílogo

A relação de presentes do Ano-Novo de 1598/1599 está na Folger Library (MS Z.d.17). A relação referente a 1599/1600 foi publicada no vol. 3 de Nichols, ed., *The progresses and public processions of queen Elizabeth*. Roland Whyte é a fonte de minha informação sobre o presente rejeitado de Essex. Para a profecia de John Weever, ver seu *Faunus and Melliflora* (Londres, 1600). Para a carta de Donne, ver *Evelyn M. Simpson, A study of the prose works of John Donne* (Oxford, 1924; 2ª ed., 1948).

Sobre as peças de Thomas Dekker nesse ano, ver, além do *Diário* de Henslowe, R. L. Smallwood e Stanley Wells, ed., *The*

shoemaker's holiday (Manchester, 1979). Sobre Ben Jonson em 1599 e seu epílogo revisado de *Every man out of his humour*, ver a edição de suas obras feita por Herford e Simpson; Anne Barton, *Ben Jonson, dramatist* (Cambridge, 1984); David Riggs, *Ben Jonson: a life* (Cambridge, Mass., 1989); e Ben Jonson, *Every man out of his humour*, ed. Helen Ostovich (Manchester, 2001). Para uma discussão das modificações feitas por Dekker e Jonson para as apresentações na corte, ver também Fritz Levy, "The theatre and the court in the 1590s", in *The reign of Elizabeth I*, ed. John Guy, p. 4-99. Para a informação de que Henslowe estava planejando construir um teatro nos subúrbios do norte mesmo antes que o Chamberlain's Men se mudasse para Southwark, ver S. P. Cesarano, "Edward Alleyn's retirement 1597-1600", *Medieval and Renaissance Drama in England*, 10 (1998), p. 99-109. E para um relato da produção concentrada de Shakespeare durante os anos Stuart, ver Leeds Barrol, *Politics, plague, and Shakespeare's theater: the Stuart years* (Ithaca, 1991).

Agradecimentos

Acumulei muitas dívidas de gratidão enquanto escrevia este livro. Devo muito a James Bednarz, Robert Griffin, Richard McCoy e Alvin Snider, amigos e estudiosos que leram os sucessivos rascunhos, indicaram falhas e me desafiaram a escrever um livro melhor. David Kastan, que modelou profundamente minha compreensão sobre Shakespeare e discutiu com muita paciência todos os argumentos e as ideias destas páginas. Reg Foakes e Stanley Wells, cujo conhecimento da vida e da época de Shakespeare é extraordinário, leram os penúltimos rascunhos e me salvaram repetidas vezes de erros factuais e de julgamento. David Denby fez a mesma coisa com os problemas de estilo. Stephen Greenblatt, Andrew Hadfield, René Weis e Alan Stewart me ajudaram a resolver dúvidas sobre a história e a biografia. Uma geração de estudantes da Columbia University me ensinou um bocado sobre Shakespeare e outros tantos extraordinários estudantes já formados trabalharam comigo e me ajudaram neste livro de várias maneiras.

O ensaio bibliográfico no final do livro indica o quanto eu devo a meus colegas professores e aos especialistas sobre essa época do Renascimento na Inglaterra. E sou especialmente grato aos membros do seminário sobre

"1599", que eu conduzi na Shakespeare Society of America em 1991, perto do começo desta longa jornada, e também aos participantes da International Shakespeare Association, em Stratford-upon-Avon, em 2004, próximo à sua conclusão. Durante este trabalho, passei um bocado de tempo em arquivos, e devo muito à ajuda da equipe de especialistas de várias instituições: Huntington Library, Folger Shakespeare Library (especialmente a Georgianna Ziegler), British Library, Cambridge University Library, Public Records Office (Centro do Registro Público), Bodleian Library – de Oxford –, Columbia University Library, Dartmouth College Library, Centro do Registro Público de Warwickshire e ao Shakespeare Birthplace Trust.

A família e os amigos me deram conselhos, apoio e coragem – LuAnn Walther, Philippe Cheng, Yair Rosenstock, Bill Monroe, Tom Cartelli, Michael Shapiro, Jill Shapiro, meus pais, Herbert e Lorraine Shapiro, e meus sogros, Barry e Mary DeCourcey Cregan. Tenho a bênção de ter uma amiga com quem me formei, Anne Edelstein, como minha agente literária, e também um editor maravilhoso, Hugh van Dusen. Sem Mary Creagan e nosso filho, Luke, este livro não poderia ter sido escrito; e eu o dedico a eles.

E sou profundamente grato à Folger Shakespeare Library pela permissão para reproduzir as ilustrações que aparecem nas páginas 11, 23, 45, 68, 84, 100, 112, 133, 147, 168, 203, 205, 236, 264, 285, 287, 320; à Henry E. Huntington Library pelas ilustrações das páginas 221, 340; à Bodleian Library, de

Oxford, pelas ilustrações das páginas 47, 359; e à Utrecht University Library pela ilustração da página 135. As ilustrações do caderno em cores foram reproduzidas pela generosa permissão de: Fitzwilliam Museum, University of Cambridge/www.bridgeman.co.uk (1); Woburn Abbey, Bedfordshire/www.bridgeman.co.uk (2); Coleção Privada, Ken Welsh/www.bridgeman.co.uk (3); Coleção Privada, Mark Fiennes/www.bridgeman.co.uk (4); Philip Mould, Historical Portraits Ltd (Retratos Históricos), London/www.bridgeman.co.uk (13); Coleção Privada/www.bridgeman.co.uk (5); National Portrait Gallery (6,8); Dulwich Picture Gallery, London/www.bridgeman.co.uk (7); Society of Antiquaries, London/www.bridgeman.co.uk (10); British Library (11); e Folger Shakes-peare Library (9, 12, 14, 15,16, 17).

Notas

Prólogo

1 *Honor pricks me on. Yea, but how if honor prick me off when I come on... What is that 'honor'? Air*

Capítulo 1

1 *You must no more call it York Place; that's past,/ For since the Cardinal fell, that title's lost*

2 *Tis now the King's, and called Whitehall*

3 *I know it,/ But tis so lately altered that the old name/ Is fresh about me*

4 *Like perspectives, which rightly gazed upon/ Show nothing but confusion, eyed awry/ Distinguish form*

5 *perspectively*

6 *a withered branch, that's only green at top;/ The motto,* In hac spe vi*vo*

7 *Open your ears, for which of you will stop/ The vent of hearing when loud Rumor speaks*

8 *Upon my tongues continual slanders ride, The which in every language I pronounce, Stuffing the ears of men with false reports. I speak of peace while covert enmity, Under the smile of safety, wounds the world.*

9 *Will you play upon this pipe?* [...] *You would play upon me, you would seem to know my stops*

10 *Rumor is a pipe. Blown by surmises, jalousies, conjectures, And of so easy and so plain a stop That the blunt monster with uncounted heads, The still-discordant wav'ring multitude, Can play upon it.*

11 *If my tongue cannot entreat you to acquit me, will you command me to use my legs? And yet that were but light payment, to dance out of your debt. But a good conscience will make any possible satisfaction, and so would I. All the gentle-women here have forgiven me. If the gentlemen will not, then the gentlemen do not agree with the gentle-women, which was never seen before in such an assembly. One word more, I beseech you. If you be not too much cloyed with fat meat, our humble author will continue the story, with Sir John in it, and make you merry with fair Katherine of France. Where, for anything I know, Falstaff shall die of a sweat, unless already 'a be killed with your hard opinions; for Oldcastle died a martyr, and this is not the man. My tongue is weary; when my legs are too, I will bid you good night.*

12 *Oldcastle died a martyr, and this is not the man*

13 *First, my fear: then, my curtsy: last, my speech. My fear is your displeasure; my curtsy, my duty; and my speech, to beg your pardons. If you look for a good speech now, you undo me, for what I have to say is of my own making, and what*

indeed I should say will, I doubt, prove my own marring. But to the purpose, and so to the venture. Be it known to you, as it is very well, I was lately here in the end of a displeasing play, to pray your patience for it, and to promise a better. I mean indeed to pay you with this, which if like an ill venture it come unluckily home, I break, and you, my gentle creditors, lose. Here I promised you I would be, and here I commit my body to your mercies. Bate me some and I will pay you some and, as most debtors do, promise you infinitely. And so I kneel down before you; but indeed, to pray for the Queen.

Capítulo 2

1 *Sick Ireland is with a strange war possessed Like to an ague, now raging, now at rest, Which time will cure, yet it must do her good If she were purged, and her head-vein let blood.*

Capítulo 3

1 *Mark, Irish, when this doth fail, Tyrone and tire all, A peer out of England shall come, The Irish shall tire all and some, St. Patrick to St. George a horse boy shall be seen, And all this shall happen in 'ninety nine.*
2 *Who but Rumor, who but only I,/ Make fearful musters and prepared defense*
3 *half a dozen sufficient men*
4 *We have a number of shadows fill up the muster book*

5 *A man can die but once. We owe God a death. I'll ne'er bear a base mind. An't be my destiny, so; an't be not, so. No man's too good to serve's prince*

6 *three pound to free Moldy and Bullcalf*

7 *give the soldiers coats*

8 *descriptions of the fairest wights,/ And beau- ty making beautiful old rhyme,/ In praise of ladies dead and lovely knights*

9 *Henry the Fifth, thy ghost I invocate: Prosper this realm; keep it from civil broils; Combat with adverse planets in the Heavens! A far more glorious star thy soul will make Than Julius Caesar…*

10 *lay these bones in an unworthy urn./ Tombless, with no remembrance over them*

11 *making merry with Katharine of France*

12 *Blest be the man that spares these stones,/ And cursed be he that moves my bones*

13 *bruised helmet and his bended sword*

14 *before him through the city*

Capítulo 4

1 *As the dial hand tells o'er The same hours it had before, Still beginning in the ending, Circular account lending, So, most mighty Queen, we pray, Like the dial, day by day, You may lead the seasons on, Making new when old are gone. That the babe which now is young, And hath yet no use of tongue,*

Many a Shrovetide here may bow, To that empress I do now; That the children of these lords, Sitting at your council boards, May be grave and aged seen, Of her that was their fathers' Queen. Once I wish this wish again, Heaven subscribe it with Amen.

2 *With this field dew consecrate, Every fair take his gait, And each several chamber bless, Through this palace, with sweet peace; And the owner of its blest Ever shall in safety rest.*

3 *We the globe can compass soon,/ Swifter than the wand'ring moon*

4 *This day I called Feast of Crispian. He that outlives this day and comes safe home Will stand a-tiptoe when this day is named And rouse him at the name of Crispian. He that shall see this day e live old age Will yearly on the vigil feast his neighbors And say, Tomorrow is Saint Crispian. Then will he strip his sleeve and show his scars, And say, These wounds I had on Crispin's Day.*

5 *every subject's soul is his own*

6 *wash every mote out of his conscience*

7 *O God, thy arm was here!/ And not to us, but to thy arm alone,/ Ascribe we all*

Capítulo 5

1 *dared/ On this unworthy scaffold to bring forth/ So great an object*

2 *Let us, ciphers to this great account,/ On your imaginary forces work*

3 *Think, when we talk of horses, that you see them*

4 *picture an army in your mind's eye*

5 *So happy be the issue, brother Ireland,/ Of this good day and of this gracious meeting*

6 *winter coming on and sickness growing/ Upon our soldiers*

7 *But now behold, In the quick forge and working-house of thought, How London doth pour out her citizens! The mayor and all his brethren, in best sort, Like to the senators of th' antique Rome With the plebeians swarming at their heels, Go forth and fetch their conquering Caesar in; As by a lower but loving likelihood, Were now the General of our gracious Empress, As in good time he may, from Ireland coming, Bringing rebellion broached on his sword, Hoe many would the peaceful city quit To welcome him! Much more, and much more cause, Did they this Harry.*

8 *with rebellion broached on his sword*

9 *with rebellion broached on his sword*

10 *Now all the youth of England are on fire, And silken dalliance in the wardrobe lies. Now thrive the armorers, and honor's thought Reigns solely in the breast of every man. They sell the pasture now to buy the horse, Following the mirror of all Christian kings, With winged heels, as English Mercurys. For now sits Expectation in the air And hides a*

sword from hilts unto the point With crowns imperial, crowns and coronets, Promised to Harry and his followers.

11 *must to France together*

12 *and profits will accrue*

13 *friendship* e *brotherhood*

14 *Now the green trees to bud and bloom, On Irish seas Eliza's ships shall ride. A warlike band of worthy knights, I hope, Are armed for fight, a bloody brunt to bide, With rebels shall both might and manhood cope, Our country's right and quarrel to be tried. Right makes wrong blush, and truth bids falsehood fly, The sword is drawn, Tyrone's dispatch drawn nigh.*

15 *the Scot [...] hath been still a giddy neighbor to us*

16 *Of my nation? What ish my nation? Ish a villain, and a bastard, and a knave, and a rascal? What ish my nation? Who talks about my nation?*

17 *It is as easy for me, Kate, to conquer the kingdom as to speak so much more French*

18 *I cannot tell wat is dat*

19 *Pistol: Yield, cur! French Soldier: Je pense que vous êtes le gentilhomme de bonne qualité. Pistol: Qualquitie calmie o custure me. Art thou a gentleman? What is thy name? Discuss.*

20 *Shall a few sprays of us The emptying of our father's luxury, Our scions, put in wild and savage stock, Spurt up so suddenly into the clouds And overlook their grafters?*

21 *Normans, but bastards Normans, Norman bastards!*

22 *our madams mock at us and plainly say*

23 *our mettle is bred out, and they will giver/ Their bodies to the lust of English youth/ To new-store France with bastard warriors*

24 *What is't to me, when you yourselves are cause, If your pure maidens fall into the hand Of hot and forcing violation?*

25 *thou must therefore needs prove a good soldier breeder. Shall not thow and I, between Saint Denis and Saint George, compound a boy, half French, half English, that shall go to Constantinople and take the Turk by the beard? Shall we not?*

26 *is dead/ I'th'spital of a malady of France*

27 *bawd I'll turn/ And something lean of cutpurse of quick hand./ To England will I steal, and there I'll steal*

28 *We few, we happy few, we band of brothers, For he today that sheds his blood with me Shall be my brother; be he ne'er so vile, This day shall gentle his condition*

29 *Edward the Duque of York, the Earl of Suffolk, Sir Richard Keighley, Davy Gam, esquire; None else of name, and of all other men But five-and-twenty.*

30 *it i to knight you, Captain*

31 *To sort our nobles from our common men. For many of our princes – woe the while! – Lie drowned and soaked in mercenary blood; So do our vulgar drench their peasant limbs In blood of princes.*

32 *Think, when we talk of horses, that you see them/ Printing their proud hoofs i'th'i receiving earth*

33 *When these prodigies Do so conjointly meet, let not men say, These are their reasons, they are natural, For I believe they are portentous things Until the climate that they point upon.*

Capítulo 6

1 *some galled goose of Winchester*

2 *best to lodge*.

3 *The south suburbs, at the Elephant.*

4 *All enter the circule which prospero had made, end there stand charmed*.

5 *children [...] are now the fashion.*

6 *carry it away*.

7 *Hercules and his load too*.

8 *A voluntary wound/ Here in the thigh*.

9 *You've ungently, Brutus, Stole from my bed. And yesternight, at supper, You suddenly arose, and walked about, Musing and sighing, with your arms across, And when I asked you what the matter was, You stared upon me with ungentle looks. I urged you further; then you scratched your head And too impatiently stamped with your foot. Yet I insisted, yet you answered not, But with an angry wafture of your hand Gave sign for me to leave you. So I did, Fearing to strengthen that impatience Which seemed too much enkindled, and withal Hoping it was but an effect of humour, Which*

sometime hath his hour in every man. It will not let you eat, nor talk, nor sleep, And it could work so much upon your shape As it hath much prevailed on your condition, I should not know you, Brutus. Dear my lord, Make me acquainted with your cause of grief.

10 *When we mean to build, We first survey the plot, then draw the model; And when we see the figure of the house, Then must we rate the cost of the erection, Which if we find outweighs ability, What do we do then but draw anew a model In fewer offices, or at least desist To build at all?*

Capítulo 7

1 *If we prevail, we shall recover again our liberty. If we loose, our state shall be no worse than now it is. And since we must need perish, Either deservingly or without cause, It is more honorable to put ourselves Upon the adventure either to win our lives or die for desert. And although our lives were safe, which indeed are not, Yet to abandon the state and sleep still in this slavery Were a point of negligence and sloth.*

2 *[Henry] for his part was not negligent to uncover the head to bow the boy, to stretch forth the hand to every mean person, and to use all other complements of popular behavior, where with the minds of the common multitude are much delighted and drawn [...] The standings in all the streets where he passed were taken up to behold him, and the unable*

multitude, who otherwise could not, yet by their good words, wishes, and wills did testify unto him their loving affection.

3 *You would have thought the very windows spake, So many greedy looks of young and old Through casements darted their desiring eyes Upon his visage, and that all the walls With painted imagery had said at once, Jesus preserve thee! Welcome, Bolingbroke! Whilst he, from the one side to the other turning, Bareheaded, lower than his proud steed's neck, Bespake them thus: I thank you, countrymen. And thus still doing, thus he passed along.*

4 *Tear him to pieces! He's a conspirator!*

5 *I am Cinna the Poet, I am Cinna the Poet!*

6 *Tear him for his bad verses, tear him for his bad verses!*

7 *I am not Cinna the conspirator.*

8 *It is no matter, his name's Cinna. Pluck but his name out of his heart, and turn him going.*

9 *Tis his fashion.*

10 *I'll know his humor when he knows his time. What should the wars do with these jigging fools? Companion, hence!*

11 *Take heed./ The days are dangerous, full of exception,/ And men are grown impatient of reproof.*

12 *Sits high in all the people's heart.*

13 *This Caesar was a tyrant.*

14 *That's certain.*

15 *We are blest that Rome is rid of him.*

16 *Why should Caesar be a tyrant then?*

17 *High-sighed tyranny.*

18 *This man [...] now become a god?*

19 *Upon what meat doth this our Caesar feed/ That he is grown so great?*

20 *A serpent's egg/ Which, hatched, would, as his kind, grow mischievous.*

21 *In the shell.*

22 *No fellow in the firmament.*

23 *What touches us ourselves shall be last served.*

24 *No personal cause to spurn him.*

25 *Boldly, but not wrathfully.*

26 *Carve him as a dish fit for the gods.*

27 *Hew him as a carcass fit for hounds.*

28 *Up to the elbows.*

29 *Did enact Julius Caesar. I was killed i' th' Capitol; Brutus killed me.*

30 *It was a brute part of him to kill so capital a calf there.*

31 *Brutus' bastard hand/ Stabbed Julius Caesar.*

32 *Between the acting of a dreadful thing And the first motion, all the interim is Like a phantasma or a hideous dream. The genius and the mortal instruments Are then in council; and the state of man, Like a little kingdom, suffers then The nature of an insurrection.*

33 *My thought, whose murder yet is but fantastical,/ Shakes so my single state of man,/ That function is smothered in surmise,/ And nothing is but what is not.*

34 *Et tu Brute.*

35 *Portia is dead.*

36 *The Bishop/ Turns insurrection into religion.*

Capítulo 8

1 *Midsummer madness.*

2 *Bare ruined choirs where late the sweet birds sang.*

3 *Plain statute-caps.*

4 *Is not tomorrow, boy, the first of March?*

5 *Is not tomorrow, boy, the ides of March?*

6 *Hence! Home, you idle creatures, get you home!*

7 *Is this a holiday? What, know you not, Being mechanical, you ought not walk Upon laboring day without the sign Of your profession?*

8 *But wherefore art not in thy shop today? Why dost thou lead these men about the streets?*

9 *Truly sir, to wear out their shoes, to get myself into more work. But indeed sir, we make holiday to see Caesar and to rejoice in his triumph.*

10 *O you hard hearts, you cruel men of Rome, Knew you not Pompey? Many a time and oft Have you climbed up to walls and battlements, To towers and windows, yea, to chimney tops, Your infant in your arms, and there have sat The livelong day, with patient expectation, To see great Pompey pass the streets of Rome. And when you saw his chariot but appear, Have you not made an universal shout, That Tiber*

trembled underneath her banks To hear the replication of your sounds Made in her concave shores? And do you now put on your best attire? And do you now cull out a holiday? And do you now strew flowers in his way That comes in triumph over Pompey's blood? Begone! Run to your houses, fall upon your knees, Pray to the gods to intermit the plague That needs must light on this ingratitude.

11 *See whe'er their basest mettle be not moved./ They vanish tongue-tied in their guiltiness.*

12 *Go you down that way towards the Capitol; This way will I. Disrobe the images If you find them decked with ceremonies.*

13 *May we do so?/ You know it is the Feast of the Lupercal.*

14 *It is no matter.*

15 *Let no images Be hung with Caesar trophies. I'll about And drive away the vulgar from the streets; So do you too, where you perceive them thick.*

16 *Put to silence.*

17 *So let him land, And solemnly see him set on to London. So swift a pace hath thought that even now You may imagine him upon Blackheath. Where his lords desire him to have borne His bruised helmet and his bended sword Before him through the city. He forbids it, Being free from vainness and self-glorious pride, Giving full trophy, signal, and ostent Quite from himself to God.*

18 *The Mayor and all his brethren, in best sort, Like to the senators of th' antique Rome With the plebeians swarming at*

their heels. Go forth and fetch their conquering Caesar in.

19 *Did Julius Caesar build that place?*

20 *He did, my gracious lord, begin that place,/ Which, since, succeeding ages have re-edified.*

21 *The barren, touched in this holy chase,/ Shake off their sterile curse.*

22 *And, being offered to him, he put it by with the back of his hand, and then the people fell a-shouting.*

23 *'Twas not a crown neither, 'twas one of these coronets.*

24 *Loath to lay his fingers off it.*

25 *The rabblement hooted and clapped their chapped hands, and threw up their sweaty nightcaps, and uttered such a deal of stinking breath because Caesar refused the crown that it had almost choked Caesar.*

26 *Whereupon there rose a certain cry of rejoicing, not very great, done only by a few, appointed for that purpose. But when Caesar refused the diadem, them all the people together made an outcry of joy. Then Antonius offering him again, there was a second shout of joy, but yet of a few. But when Caesar refused it again the second time, then all the whole people shouted. Caesar having made this proof, found that the people did not like of it, and thereupon rose out of his chair, and commanded the crown to de carried unto Jupiter in the Capitol.*

27 *Some followers of mine own, At lower end of the hall, hurled up their caps, And some ten voices cried, God save King*

Richard! And thus I took the vantage of those few: Thanks, gentle citizens and friends, quoth I, This general applause and cheerful shout Argues your wisdoms and your love to Richard.

28 *Then shall our names Familiar in his mouth as household words – Harry the King, Bedford and Exeter, Warwick and Talbot, Salisbury and Gloucester – Be in their flowing cups freshly remembered. This story shall the good man teach his son; And Crispin Crispian shall ne'er go by, From this day to the ending of the world But we in it shall be remembered.*

29 *From this day to the ending of the world.*

30 *And this man/ Is now become a god.*

31 *The many-headed multitude were drawn By Brutus' speech, that Caesar was ambitious. When eloquent Mark Antony had shown His virtues, who but Brutus then was vicious?*

32 *So I have seen, when Caesar would appear, And on stage a half-sword parley were Brutus and Cassius. Oh, how the audience Were ravished, with what wonder they went hence.*

Capítulo 9

1 *Gold to pay my legions.*

2 *My letters say a hundred and seven galleys.*

3 *Mine, hundred forty.*

4 *And mine.*

5 *Two hundred... yet do they all confirm/ A Turkish fleet, and bearing up to Cyprus.*

6 *Turkish preparation make for Rhodes.*

7 *Tis a pageant/ To keep is in false gaze.*

8 *The citizens (were they but politic, Careful and studious to preserve their peace) Might an hour's warning, fill their streets, With forty thousand well appointed soldiers.*

9 *Why this same strict and most observant watch So nightly toils the subject of the land, And with such daily cost of brazen cannon And foreign mart for implements of war, Why such impress of shipwrights, whose sore task Does not divide the Sunday from the week?*

Capítulo 10

1 *If I profane with my unworthiest hand This holy shrine, the gentle sin is this: My lips, two blushing pilgrims, ready stand To smooth that rough touch with a tender kiss.*

2 *Good pilgrim, you do wrong your hand too much, Which mannerly devotion show in this; For saints have hands that pilgrims' hands do touch, And palm to palm is holy palmers' kiss.*

3 *If Love make me forsworn, how shall I swear to Love? O, never faith could hold, if not beauty vowed: Though to my self forsworn, to thee I'll constant prove, Those thoughts to me like oaks, to thee like osiers bowed. Study his bias leaves, and makes his book thine eyes, Where all those pleasures live, that art can comprehend. If knowledge be the mark, to*

know thee shall suffice: Well learned is that tongue that well can thee commend.

4 *Accidentally [...] miscarried.*

5 *Live with me and be my love, And we will all the pleasures prove That hills and valleys, dales and fields, And all the craggy mountains yield. There we will sit upon the rocks, And see the shepherds feed their flocks, By shallow rivers, by whose falls Melodious birds sing madrigals. There will I make thee a bed of roses, ith a thousand fragrant posies, A cap of flowers and a kirtle Embroidered all with leaves of myrtle.*

6 *If that the world and love were young, And truth in every shepherd's tongue, These pretty pleasures might me move, To live with thee and be thy love.*

7 *The meads, the orchards, and the primrose lanes, Instead of sedge and reed, bear sugar-canes: Thou in those groves, by Dis above, Shalt live with me and be my love.*

8 *To shallow Rivers, to whose falls Melodious birds sing madrigals; There will we make our peds of roses, And a thousand fragrant posies. To shallow... Mercy on me! I have a great dispositions to cry. Melodious birds sing madrigals – Whenas I sat in Pabylon – And a thousand vagram posies, To shallow, etc.*

9 *First hovering o'er the paper with her quill. Conceit and grief an eager combat fight; What wit sets down is blotted straight with will; This is too curious-good, this blunt and ill. Much*

like a press of people at a door Throng her inventions, which shall go before.

10 *This is too curious-good, this blunt and ill.*

11 *When my love swears that she is made of truth, I do believe her (though I know she lies) That she might think me some untutored youth, Unskillful in the world's false forgeries. Thus vainly thinking that she thinks me young, Although I know my years be past the best: I, smiling, credit her false-speaking tongue, Outfacing faults in love with love's ill rest. But wherefore says my love that she is young? And wherefore say not I that I am old? O, love's best habit is a soothing tongue. And age (in love) loves not to have years old. Therefore I'll lie with love, and love with me, Since that our faults in love thus smothering be.*

12 *Th'expense of spirit in a waste of shame/ Is lust in action.*

13 *I, smiling, credit her false-speaking tongue,/ Outfacing faults with love's ill rest.*

14 *Smile, smile, and be a vilain.*

15 *When my love swears that she is made of truth, I do believe her though I know she lies, That she might think me some untutored youth, Unlearned in the world's false subtleties. Thus vainly thinking that she thinks me young, Although she knows my days be past the best: Simply I credit her false-speaking tongue, On both sides now is simple truth suppressed. But wherefore says she not she is unjust? O, love's best habit is in seeming trust, And age in love loves not*

to have years told. Therefore I'll lie with her, and she with me, And in our faults by lies we flattered be.

16 *Unskillful.*

17 *Unlearned.*

18 *Forgeries.*

19 *Subtleties.*

20 *I know.*

21 *She knows.*

22 *Simply I credit her false-apeaking tongue,/ On both sides now is simple truth suppressed.*

23 *She [...] me [...] we [...] be.*

Capítulo 11

1 *These are all lies. Men have died from time to time, and worms have eaten them, but not for Love.*

2 *Untutored youth.*

3 *Fique aqui, meu verso, em testemunho de meu amor; E tu, três vezes coroada rainha da noite, vigia com teu casto olhar, do alto de tua pálida esfera, o nome de tua caçadora que minha vida inteira controla. Oh, Rosalinda! Essas árvores serão meus livros, e em suas cascas meus pensamentos vou gravar, que cada olho que olhar nesta floresta veja tua virtude testemunhada em toda parte. Corre, corre, Orlando, e talha em toda árvore a bela, a casta, a inexprimível ela.*

4 *Das Índias Orientais às Ocidentais, nenhuma joia é como Rosalinda. Seu valor, montado no vento, por todo o mundo*

carrega Rosalinda. Todas as pinturas mais belamente traçadas não são senão negros para Rosalinda. Que nenhum rosto seja lembrado a não ser o da bela Rosalinda.

5 *A noz mais doce tem a casca mais amarga; Uma tal noz é Rosalinda. Aquele que encontrar a mais doce rosa deve encontrar o espinho do amor e Rosalinda.*

6 *Assim Rosalinda, de muitas partes, por sínodo celestial foi planejada de muitas faces, olhos e corações para ter os toques mais apreciados. O Céu queria que ela esses dons tivesse e que eu vivesse e morresse seu escravo.*

7 *Oh, most gentle Jupiter, what tedious homily of love have you wearied your parishioners withal.*

8 *Some of them have more feet than the verses would bear.*

9 *Her paps are centers of delight, Her paps are orbs of heavenly frame, Where nature molds the dew of light, To perfection with the same, Heigh ho, would she were mine.*

10 *Come, tears, confound, Out, sword, and wound The pap of Pyramus; Ay, that left pap, Where heart doth hop.*

11 *If you like it, so; and yet I will be yours in duty, if you be mine in favor.*

12 *Like a saucy lackey and under that habit play the knave with him.*

13 *There is a man haunts the forest that abuses our young plants with carving Rosalind on their barks, hangs odes upon hawthorns and elegies on brambles, all, forsooth, defying the*

name of Rosalind. If I could meet that fancy-monger, I would give him some good counsel.

14 *He was to imagine me his Love, his mistress; and I set him every day to woo me. At which time would I, being but a moonish youth, grieve, be effeminate, changeable, longing and liking, proud, fantastical, apish, shallow, inconstant, full of tears, full of smiles; for every passion something and for no passion truly anything, as boys and women are for the most part cattle of this color; would now like him, now loathe him; then entertain him, them foreswear him; now sweep for him, then spit at him; that I drave my suitor from his mad humor of love…*

15 *The doors upon a woman's wit.*

16 *And it will out at the casement; shut that, and 'twill out at the keyhole.*

17 *A man that had a wife with such a wit, he might say, 'Wit, whither wit'.*

18 *I know she knows.*

19 *Be the priest and marry us.*

20 *Pray thee to marry us.*

21 *I cannot say the words.*

22 *You must begin, 'Will you, Orlando'.*

23 *I Will.*

24 *But when?*

25 *Why now, as fast as she can marry us.*

26 *I do.*

27 *I will.*

28 *Then you must say, 'I take thee, Rosalinda, for wife'.*

29 *I take thee, Rosalinda, for wife.*

20 *To the chapel let us presently.*

31 *Here comes my Rosalind.*

32 *Here comes Ganimedes.*

33 *God save you, brother.*

34 *And you, fair sister.*

35 *I can live no longer by thinking.*

36 *If there be truth in sight, you are my Rosalind.*

37 *The truest poetry is the most feigning, and lovers are given to poetry, and what they swear in poetry may be said as lovers they do feign.*

38 *When my love swears that she is made of truth/ I do believe her though I know she lies.*

39 *I conjure thee by Rosaline's bright eyes, By her high forehead and her scarlet lip. By her fine foot, straight leg, and quivering thigh, And the demesnes that there adjacent lie.*

40 *That same Berowe I'll torture ere I go... How I would make him fawn, and beg, and seek.*

41 *Dead Shepherd, now I find thy saw of might, Who ever loved that loved not at first sight?*

42 *When a man's verses cannot be understood, nor a man's good wit seconded with the forward child, understanding, it strikes a man more dead than a great reckoning in a little room.*

43 *Leander, he would have lived many a fair year though Hero had turned nun, if it had not been a not midsummer night: for, good youth, he went but forth to wash him in the Hellespont, and being taken with the cramp was drowned; and the foolish chroniclers of that age found it was – Hero of Sestos.*

44 *Since the little wit that fools have was silenced, the little foolery that wise men have makes a great show.*

45 *Cleanse then fool body of th' infected world,/ If they will patiently receive my medicine.*

46 *All the world is a stage,/ And all the men and women merely players.*

47 *Last scene of all, That ends this strange, eventful history, Is second childishness and mere oblivion, Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything.*

48 *I am for other than for dancing measures.*

49 *Ay, now I am in Arden; the more fool I.*

50 *It was a lover and his lass, With a hey, and a ho, and a hey-nonny-no, That o'er the green cornfields did pass In the springtime, the only pretty ring-time. When birds do sing, hey ding a ding, ding. Sweet lover love the spring, And therefore take the present time, With a hey, and a ho, and a hey-nonny-no. For love is crowned with the prime. In springtime, etc.*

51 *Peace, ho! I bar confusion. 'Tis I must make conclusion Of these most strange events. Here's eight that must take hands*

To join in Hymen's bands, If truth holds true contents.

52 *Wedding is great Juno's crown, O blessed bond of board and bed! Tis hymen peoples every town; High wedlock then be honored. Honor, high honor and renown, To Hymen, god of every town.*

53 *Must take hand.*

54 *Measures.*

55 *Play, music! And you, brides and bridegrooms all,/ With measures heaped in joy, to th' measures fall.*

56 *It is not the fashion to see the lady the epilogue; but it is no more unhandsome than to see the lord the prologue.*

57 *If I were a woman I would kiss as many of you as had beards that pleased me, complexions that liked me, and breaths that I defied not.*

58 *I charge you, O women, for the Love you bear to me, to like as much of this play as please you: and I charge you, O men, for the love you bear to women – as I perceive by your simpering, none of you hates them – that between you and the women the play may please.*

Capítulo 12

1 *Hath rotted ere his youth attained a beard; The fold stands empty in the drowned field, And crows are fatted with the murrain flock.*

2 *Weary with toil, I haste to my bed, The dear repose for limbs with travel tired; But then begins a journey in my head, To*

work my mind when body's work's expired.

3 *How heavy do I journey on the way, When what I seek, my weary travel's end, Doth teach that ease and that repose to say, Thus far the miles are measured from thy friend! The beast that bears me, tired with my woe, Plods dully on, to bear that weight in me, As if by some instinct the wretch did know His rider loved not speed being made from thee, The bloody spur cannot provoke him on That sometimes anger thrusts into his hide, Which heavily he answers with a groan More sharp to me than spurring to his side; For that same groan doth put this in my mind: My grief lies onward and my joy behind.*

4 *O Fortune! How thy restless wavering state Hath fraught with cares my troubled wit! Witness this present prison whither fate Hath borne me, and the joys I quit.... ELIZABETH prisoner*

5 *When Britain first her fields with villages had filled, Her people waxing still, and wanting where to build, They oft dislodged the hart, and set their houses, where He in the broom and brakes had long time made his lair.*

6 *For, when the world found but the fitness of my soil, The gripple wretch began immediately to spoil My tall and goodly woods, and did my ground enclose, By which, in little time my bounds I came to lose.*

7 *Shepherd to another man/ And do not sheer the fleeces that I graze.*

8 *Flocks, and bounds of feed/ Are now on sale.*

9 *This shepherd's life.*

10 *Sir, I am a true laborer: I earn that I eat, get that I wear, owe no man hate, envy no man's happiness, glad of other men's good, content with my harm, and the greatest of my pride is to see my ewes graze and my lambs suck.*

11 *I can go no further, Oh, I die for food! Here lie I down and measure my grave.*

12 *What, wouldst thou me go and beg my food? Or with a base and boist'rous sword enforce A thievish living on the common road? This I must do or work not what to do.*

13 *Art rich?*

14 *Faith, sir, so-so.*

Capítulo 13

1 *In Ireland, St.George's Day Was honored bravely every way, By lords and knights in rich array, As though they had been in England.*

2 *Each fair installment, coat, and several crest/ With loyal blazon.*

3 *Honi soit qui mal y pense.*

4 *Such cowards ought to wear/ This ornament of knighthood, yea or no?*

5 *When first this order was ordained, my lords, Knights of Garter were of noble birth, Valiant and virtuous, full of haughty courage, Such as were grown to credit by the wars.*

6 *Stuffing the ears of men with false reports.*

7 *Is with a mighty power landed at Milford.*

8 *Now is he come unto the chamber door That shuts him from the heaven of his thought, Which with a yielding latch, and with no more, Hath barred him from the blessed thing he sought.*

9 *Seems it no crime to enter sacred bowers, And hallowed places, with impure aspect, Most lewdly to pollute? Seems it no crime To brave a deity? Let mortals learn To make religion of offending heaven.*

10 *To plead my faith where faith hath no reward? To move remorse where favor is not borne, To heap complaints which she doth not regard, Were fruitless, bootless, vain, and yields but scorn. I loved her whom all the world admired, I was refused of her that can love none; And my vain hopes which far too high aspired, Are dead and buried, and for ever gone. Forget my name since you have scorned my love, And woman-like, do not late lament; Since for you sake I must all mischief prove, I none accuse nor nothing do repent. I was fond as ever she was fair, Yet loved I not more than I now despair.*

11 *The adventurous knight shall use his foil and target.*

12 *Were thou as far/ As that vast shore washed with the farthest sea./* I *should adventure for such merchandise.*

13 *Princes orgulous.*

14 *High blood chafed.*

15 *Deep drawing barks.*

16 *Disgorge/ Their warlike freightage.*

17 *There is a world elsewhere.*

18 *Such was the very armour he had on,/ When he the ambitious Norway combated.*

19 *Our last king Whose image even but now appeared to us, Was as you know by Fortinbras of Norway, Thereto pricked on by a most emulate pride, Dared to the combat; in which our valiant Hamlet. (For so this side of our known world esteemed him) Did slay this Fortinbras, who by a sealed compact Well ratified by law and heraldy Did forfeit (with his life) all these his lands Which he stood seized of, to the conqueror; Against the which a moiety competent Was gaged by our King, which had return To the inheritance of Fortinbras, Had he been vanquisher; as by the same co-mart And carriage of the article design, is fell to Hamlet.*

20 *I have had four quarrels and like to have fought one.*

21 *Full of most excellent differences, of very soft society, and great showing indeed, to speak feelingly of him, he is the card or calendar of gentry.*

22 *Six Barbary horses against six French swords, their assigns, and three liberal-conceited carriages – that's the French bet agains the Danish.*

23 *Heavy matters, heavy matters! [...] Thou met'st with things dying. I with things newborn.*

24 *To set him free from his captivity.*

25 *Purpose of playing.*
26 *The very age and body of the time his form and pressure.*

Capítulo 14

1 *Angels and ministers of Grace defend us.*
2 *The abstract and brief chroniclers of time.*
3 *The book and volume of my brain.*
4 *A fantasy and trick of fame.*
5 *The book and volume of my brain.*
6 *Let those that play your clowns no more than is set down for them; for there be of them that will themselves laugh to set up some quantity of barren spectators to laugh too, though in the meantime some necessary question of the play then to be considered. That's villainous, and shows most pitiful ambition in the fool that uses it.*
7 *Same skull, sir, was, sir, Yorick's skull, the King's jester.*
8 *Young Hamlet, young Hieronimo, King Lear, the grieved Moor, and more beside That lived in him have not for ever died. Oft have I seen him leap in the grave, Suiting the person which he seemed to have Of a sad lover with so true an eye That there, I would have sworn, he meant to die.*
9 *Suit the action to the word, the word to the action.*
10 *You must acquire and beget a temperance that may give it smoothness.*
11 *How did his speech become him, and his pace, Suit with his speech, and every action grace Them both alike, whilst not a*

word did fall Without just weight, to ballast it whital.

12 *Remember thee,/ Ay, thou poor ghost, whiles memory holds a seat/ In this distracted globe.*

13 *Chiefly loved.*

14 *The rugged Pyrrus, he whose sable arms, Black as his purpose, did the night resemble When he lay couched in th' ominous horse, Hath now his dread and black completion smeared With heraldy more dismal. Head to foot Now he is total gules, horridly tricked With blood of fathers, mothers, daughters, sons, Baked and impasted with the parching streets, That lend a tyrannous and a damned light To their lord's murder. Roasted in wrath and fire, And thus o'ersized with coagulated gore, With eyes like carbuncles, the hellish Pyrrus Old grandsire Priam seeks.*

15 *O, that this too too sallied flesh would melt, Thaw, and resolve itself into a dew, Or that the Everlasting had not fixed is canon 'gainst self-slaughter. O God, O God, How weary, stale, flat and unprofitable Seem to me all the uses of this world! Fie on 't, ah fie, 'tis an unweeded garden That grows to seed; things rank and gross in nature Possess it merely.*

16 *There is nothing either good or bad, but thinking makes it so.*

17 *Are more things in heaven and earth, Horatio, then are dream of in your philosophy.*

18 *The celestial and my soul's idol, the most beautified Ophelia.*

19 *Doubt that the stars are fire, Doubt that the sun doth move, Doubt truth to be a liar, But never doubt I love.*

20 *Duty and obedience*.

21 *Tell my story*.

22 *So shall you hear Of carnal, bloody, and unnatural acts, Of accidental judgments, casuals slaughters, Of deaths put on by cunning and for no cause, And, if this upshot, purposes mistook Fallen on th' inventors' heads. All this can I Truly deliver.*

23 *Between the acting of a dreadful thing/ And the first motion, all the interim is/ Like a phantasma or a hideous dream*.

24 *It must be his death. And for my part/ I know no personal cause to spurn at him,/ But for the general. He would be crowned*.

25 *To be or not to be.*

26 *Weary, stale, flat and unprofitable.*

27 *Abuses me to damn me*.

Capítulo 15

1 *What's Hecuba to him, or he to her*.

2 *What's Hecuba to him, or he to Hecuba*.

3 *Snatches of old lauds*.

4 *Snatches of old tunes*.

5 *Virgin crants.*

6 *Virgin rites*.

7 *O that this too too sallied flesh would melt.*

8 *Too too solid flesh.*

9 *Now I might I do it, but now he is a-praying*.

10 *Now I might I do it pat, now he is praying.*

11 *I have heard of your painting well enough. God hath given you one face, and you make yourselves another; you jig and amble, and you list, you nickname God's creatures, and make wantonness ignorance.*

12 *I have heard of your prattlings too well enough. God has given you one pace, and you make yourselves another; you jig, you amble, and you lisp, and nickname God's creatures, and make wantonness your ignorance.*

13 *We'll call up our wisest friends To tell them know both what we mean to do And what's untimely done. O, come away, My soul is full of discord and dismay.*

14 *Slander flies in a line of fire like a cannon-ball.*

15 *We'll call up our wisest friends, And let them know both what we mean to do And what's untimely done. [So envious slander] Whose whisper o'er the world diameter, As level as the cannon to his blank, Transports his poisoned shot, may miss our name, And hit the woundless air. O, come away My soul is full of discord and dismay.*

16 *How all occasions do inform against me/ And spur my dull revenge.*

17 *To gain a little patch of ground/ That hath in it no profit but the name.*

18 *Unimproved mettle, hot and full.*

19 *Lawless resolutes.*

20 *This post-haste and rummage in the land.*

21 *This is th'impostume of much wealth and peace That inward breaks, and shows no cause without Why the man dies.*

22 *O God, a beast that wants discourse of reason/ Would have mourned longer.*

23 *Thinking too precisely.*

24 *What a man.*

25 *If his chief good and market of his time/ Be but to sleep and feed? A beast no more.*

26 *Now whether it be Bestial oblivion, or some craven scruple Of thinking too precisely on th'event, (A thought which quartered hath but one part wisdom, And ever three parts coward), I do not know Why yet I live to say this thing's to do, Sith I have cause, and will, and strength, and means To do't.*

27 *Examples gross as earth exhort me; Witness this army of such mass and charge, Led by a delicate and tender prince, Whose spirit, with divine ambition puffed, Make mouths at the invisible event, Exposing what is mortal and unsure, To all that fortune, death, and danger dare, Even for an eggshell.*

28 *Rightly to be great, Is not to stir without great argument, But greatly to find quarrel in a straw When honor's at the stake.*

29 *Imminente death of twenty thousand men.*

30 *Fantasy and trick of fame.*

31 *to my shame I see The imminent death of twenty thousand men, That for a fantasy and trick of fame, Go to their graves like beds, fight for a plot Whereon the numbers cannot try*

the cause, Which is not tomb enough and continent To hide the slain.

32 *I do prophesy th'election lights/ On Fortinbras; he has my dying voice.*

33 *His dying voice.*

34 *Do it, England,/ For like the hectic in my blood he rages,/ And thou must cure me.*

35 *To Laertes I forgot myself,/ For by the image of my cause I see/ The portraiture of his.*

36 *Does it not, think thee, stand me now upon? He hath killed my king, and whored my mother, Popped in between th'election and my hopes, Thrown out his angle for my proper life, And such cozenage, is't not perfect conscience?*

37 *Does it not, think'st thee, stand me now upon – He that hath killed my king and whored my mother, Popped in between th' election and my hopes, Thrown out his angle for my proper life. And with such cozenage – is't not perfect conscience To quit him with this arm? And is't not to be damned To let this canker of our nature come In further evil?*

38 *There is a divinity that shapes our ends.*

39 *There is special providence in the fall of a sparrow.*

40 *About some act/ That has no relish of salvation in't.*

41 *If it be, 'tis not to come; if it be not to come, it will be now; if it be not now, yet it will come; the readiness is all, since no man, of aught he leaves, knows what is't to leave betimes. Let be.*

42 *The readiness is all, since no man has aught of what he leaves. What is't to leave betimes?*

43 *Since no man has aught of what he leaves.*

44 *Let's be sacrificers, but no butchers.*

45 *A little ere the mightiest Julius fell,/ The graves stood tenantless, and the sheeted dead/ Did squeak and gibber in the Roman streets.*

46 *Instruments of fear and warning/ Unto some monstrous state.*

47 *To be or not to be, that is the question, Whether 'tis nobler in the mind to suffer The slings and arrows of outrageous fortune, Or to take arms against a sea of troubles, And by opposing end them; to die to sleep No more, and by a sleep, to say we end The heartache and the thousand natural shocks That flesh is heir to – 'tis a consummation Devoutly to be whished.*

48 *To be, or not to be. Ay, that's the point. To die, to sleep, is that all? Aye, all. No, to sleep, to dream, aye, marry, there it goes, For in that dream of death, when we awake, And borne again before an everlasting judge, From whence no passenger ever returned, The undiscovered country, at whose sight, The happy smile, and the accursed damned. But for this, the joyful hope of this, Who'd bear the scorns and flattery of the world corned by right rich, the rich cursed of the poor?*

49 *The very age and body of the time his form and pressure.*

50 *He Who casts to write a living line, must sweat, (Such as thine are) and strike the second heat Upon the Muses' anvil; turn the same (And himself with it) that he thinks to frame; Or for the laurel he may gain a scorn For a good poet's made as well as born. And such wert thou.*

51 *A thing a little soiled with working.*

EPÍLOGO

1 *Who lives past ninety-nine,/ Shall afterward speak of a blessed time.*

2 *Our eyes are dazzled by Eliza's beams, See (if at least you dare see) where she sits: This is the great phantheon of our goddess. And all those faces which thine eyes thought stars, Are nymphs attending to their deity.*

3 *Senators of th' antique Rome.*

4 *A little ere the mightiest Julius fell.*

5 *Pardon me, Julius! Here wast thou bayed, brave hart,/ Here didst thou fall, and here thy hunters stand, Signed, in the spoil and crimsoned in thy lethe... How like a deer, stricken by many princes, Dost thou here lie.*

6 *There was never anything so sudden but the fight of two rams, and Caesar's thrasonical brag of 'I came, I saw, I overcame'.*

7 *Mere usurpers tyrants.*

8 *To the Duke like a Roman conqueror.*

9 *I did enact Julius Caesar. I was killed i' th' Capitol; Brutus killed me.*

10 *Essex's great fall, Tyrone his peace to gain. The quiet end of that long-living Queen, This King's fair entrance, and our peace with Spain, We and the Dutch at length ourselves to sever.*

11 *States unborn and accents yet unknown.*

* A peça também é conhecida no Brasil pelo título Como gostais. (N.E.)

* As notas com os trechos originais encontram-se no final do livro. (N. E.)

* *Winchester goose* era um termo usado para se referir ao inchaço nos órgãos genitais causado por algumas doenças venéreas; ou, segundo alguns autores, para se referir especialmente à sífilis. Outros comentadores consideram que o termo era sinônimo de "prostituta" no tempo de Shakespeare. (N. T.)

* Em inglês, a palavra *hack* significa, como verbo, estropiar, extirpar, banalizar. (N. T.)

* *Palmer*, em inglês, designa as pessoas que portavam duas folhas de palmeira cruzadas como símbolo de que peregrinaram até a Terra Santa. (N.T.)

* Christopher Marlowe, grande poeta e dramaturgo, morreu apunhalado numa suposta briga de bar. Especula-se que Marlowe fosse espião de Francis Walsinghan, chefe da rede de espionagem de Elizabeth I, o que torna suspeitas as circunstâncias de sua morte. (N. T.)

* Medida de capacidade para cereais, frutas, líquidos, etc.; na Inglaterra, cada alqueire equivalia a 36.367 litros. (N. E.)

** Título imediatamente inferior ao de cavaleiro. (N. T.)

* How all occasions do inform against me.

PALÁCIO RICHMOND – Esse quadro anônimo, produzido por volta de 1620, mostra o Palácio Richmond, do outro lado do Tâmisa, com os dançarinos de morris se apresentando no primeiro plano. Aqui, o Chamberlain's Men se apresentou para a rainha na noite de Terça-Feira de Carnaval de 1599, para cuja ocasião Shakespeare escreveu um epílogo especial, provavelmente para uma reapresentação de *Sonho de uma noite de verão*. Na manhã seguinte, Quarta-Feira de Cinzas, talvez com Shakespeare na audiência, Lancelot Andrewes, o

principal pregador da Inglaterra, fez um sermão de Quaresma, cujo tema foi a iminente campanha de Essex para esmagar a rebelião irlandesa.

O CONDE DE ESSEX – Robert Devereux, II Conde de Essex, o herói carismático mencionado por Shakespeare em *Henrique V* como "o general de nossa abençoada imperatriz" – esteve no centro do palco dos acontecimentos de 1599. Ele é retratado aqui por Marcus Gheeraerts, o Jovem, por volta de

1596, com sua diferenciada barba quadrada (também aludida por Shakespeare na peça).

ELIZABETH I – Este é o celebrado "Retrato arco-íris" de Elizabeth, executado por volta de 1600 (atribuído por alguns a Marcus Gheeraerts, por outros a Isaac Oliver). Embora já contasse mais de 60 anos, Elizabeth parece muito mais jovem, usando uma "máscara da juventude", característica de seus últimos anos. A pintura lisonjeira é bastante simbólica: a rainha é mostrada aqui como Astreia, deusa grega da justiça, e seu vestido é enfeitado com orelhas e olhos bordados (sugerindo que ela tudo vê e ouve). Ela segura

na mão direita um arco-íris com um *motto* [lema] latino: *Non sine sole iris* (Não há arco-íris sem sol).

PALÁCIO NONSUCH – O esplêndido palácio real em Nonsuch (seu nome sugere que era "sem comparação") foi construído em 1538 por Henrique VIII, em Caddington, perto de Epsom, no Surrey. Foi para lá que, no final de setembro de 1599, Essex dirigiu-se às pressas quando voltou da Irlanda e irrompeu sem ser anunciado no quarto de Elizabeth, onde ela, que acabara de acordar, estava despenteada.

ELIZABETH, EM TRIUNFO – Atribuído a Robert Peake, foi durante muito tempo chamado de *A rainha indo em procissão aos dominicanos em 1600*; depois foi devidamente renomeado de *Eliza Triumphans* [Elizabeth em triunfo]. O quadro resume vividamente o cerimonial e a natureza do público na procissão elisabetana. Meia dúzia de cavaleiros da Ordem da Jarreteira precedem a rainha, carregada por seus pajens.

SHAKESPEARE – O célebre e contestado retrato "Chandos" de Shakespeare, que está na National Portrait Gallery, tradicionalmente atribuído a John Taylor.

Richard Burbage – Um retrato do multitalentoso Richard Burbage, estrela trágica do Chamberlain's Men, para quem Shakespeare escreveu alguns de seus maiores papéis, incluindo Ricardo III, Romeu e Hamlet.

Ben Jonson – Grande rival de Shakespeare, Ben Jonson – poeta, dramaturgo e artesão de máscaras – deixou um alentado e generoso tributo a Shakespeare no Primeiro Fólio de suas peças (1623).

Robert Armin – O diminuto autor e ator cômico que se juntou ao Chamberlain's Men depois que o popular palhaço Will Kemp se afastou da companhia em 1599.

SERMÃO NA CATEDRAL DE ST. PAUL – Díptico de John Gipkyn, pintado em 1616, capta uma vista familiar nos primórdios da

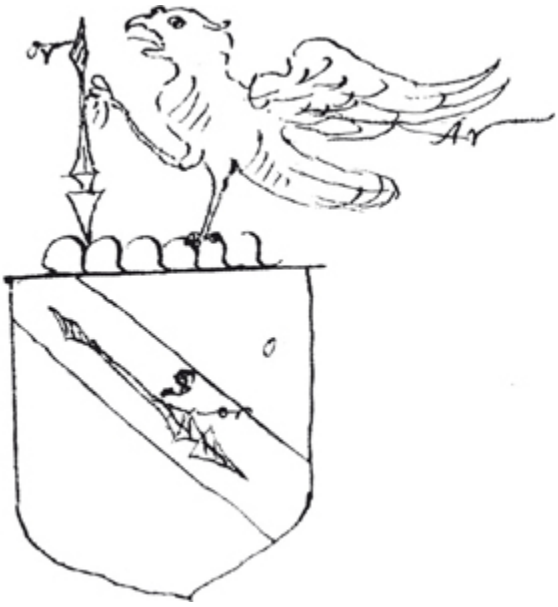
Londres moderna: um sermão na Paul's Cross. Um par desses sermões foi proferido, costas com costas, nos dias 17 e 18 de novembro de 1599, a favor e contra a política governamental, por Hugh Holland e John Richardson, respectivamente.

IRLANDA, 1599 – Este mapa colorido e com alguns detalhes fantasiosos da Irlanda – primeiro mapa exclusivo da Irlanda impresso na Inglaterra – foi executado por Baptista Boazio e gravado por Renolde Elstrack em 1599. Muito provavelmente, foi comissionado pela expedição militar irlandesa de Essex, porque Boazio já produzira mapas de Calais (1596) e dos Açores (1597) antes das primeiras campanhas militares do próprio Essex.

EDMUND SPENSER – Autor de *A rainha das fadas* e o mais celebrado poeta elisabetano, Spenser morreu repentinamente no começo de janeiro de 1599. Essex pagou as despesas de seu funeral em Westminster.

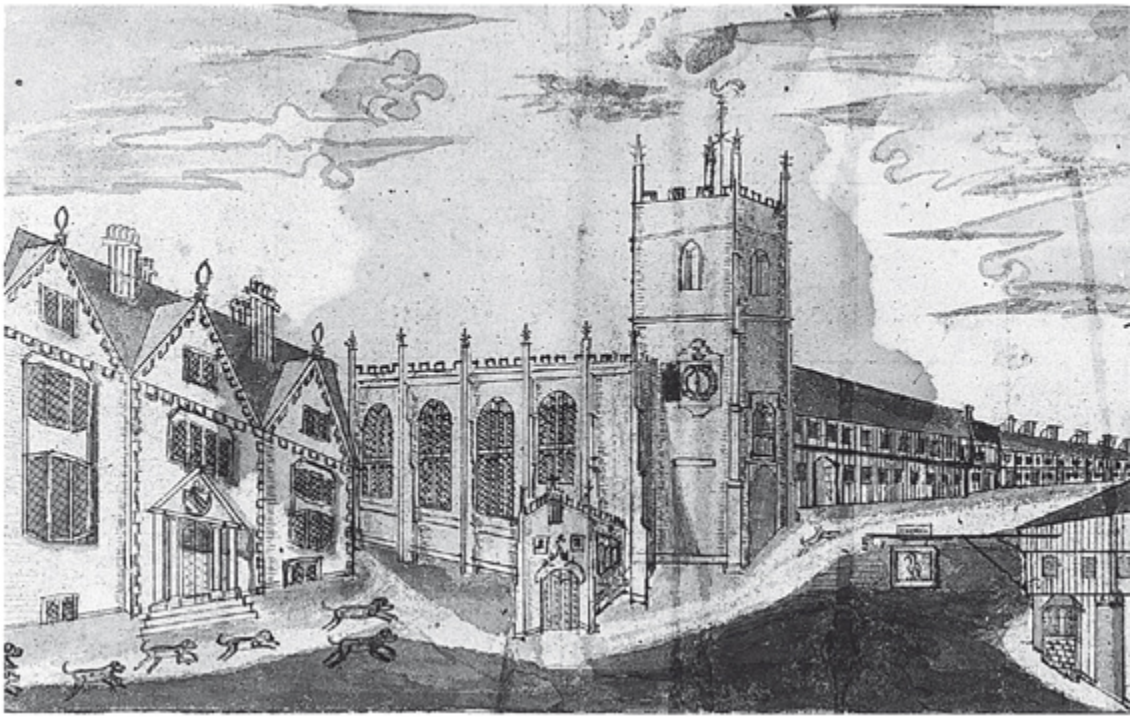
A LOUCA IRLANDESA – Da margem do mapa do "reino da Irlanda", em *Theatrum Imperii Magnae Britanniae*, de John

Speed (1616).



BRASÃO DE ARMAS DE SHAKESPEARE – Um esboço preliminar do brasão de armas de Shakespeare, que foi concedido em 1596, aparece na chamada Querela do Arauto de York, de 1602.

São Jorge e o dragão – Cópia do começo do século XIX de uma pintura de são Jorge e o dragão na parede oeste da capela da Guilda, em Stratford-upon-Avon.



Uma vista em perspectiva da New Place – Essa vista da New Place (à esquerda), da capela da Guilda, do tribunal da Guilda e da escola primária (à direita), na esquina da Chapel Street com a Chapel Lane, em Stratford--upon-Avon, foi desenhada por John Jordan, um artista local, em 1793. Ele o fez anos depois de a casa de Shakespeare ter sido demolida, em 1759.

LONDRES (DETALHE) – O mais antigo mapa impresso de Londres, ele apareceu pela primeira vez em 1574 na segunda edição de *Civitatis Orbis Terrarum*, um atlas das cidades europeias, de G. Braun e F. Hogenberg. Os limites de Londres estavam se expandindo além das antigas muralhas romanas, quando, no

final do século, a população da cidade se aproximava dos 200 mil habitantes. O mapa, executado dois anos antes da construção dos primeiros teatros permanentes em Shoreditch, mostra os ringues onde ocorriam os violentos espetáculos com ursos e touros em Southwark.

JAMES SHAPIRO é professor na Columbia University em Nova York. Também é autor de Rival Playwrights, Shakespeare and the jews e Oberammergau: The troubling story of the world's most famous passion play.

PlanetaLivorsBR
Planetadelivrosbrasil
PlanetadeLivrosBrasil
planetadelivros.com.br
Planetadelivrosbrasil

#acreditamosnoslivros